الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم الأدب العربي

جماليات الأنا في الشعر المغربـــي القديم

في القرنين الخامس والسادس الهجريين

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه تخصـــــص: أدب عـــــربي

شعبـــــــــــــة: أدب مغربـــــي

وأندلسي

إعداد الطالب:

رضوان جنيدي

إشراف الأستاذ الدكتـــور:

العيد جلولي

قرار اللجنة العلمية

السنة الجامعية: 2013/2012

مقدمـــــــــــــة:

سجّل أدباء المغرب العربي إسهاماتهم في الثقافة العربيـــة الإســـلامية إبـــداعا وتميزا، وحظيت أعمالهم منذ مطلع تاريخها بعناية توازي ذلك الاهتمام الـــذي نالـــه الأدباء في المشرق والأندلس.

ورغم كثرة البحوث الجادة التي أضاءت عوالم من هـــذا الأدب الـــذي ظلـــت بعض زواياه مخفية، وأزاحت شكوكا ساورت نفوسا، ونظمت عقودا من درر إرثـــه تزينت بها فازدادت بهاء، إلا أن ولوج مجاهل نصوصه محفوف بكثـــرة المخـــاطر، ووعورة المسالك خاصة لمن قلّ زاده، ورام أن يزيل الغبار عـــن أعـــلام مغيّبـــين، ليظهر أفكارهم وروائعهم، وإن اهتدى بالأصوات المغْرِبِيَةِ بالإقبال على هذا المســـتتر العظيم لدراسته، والاستئناس به، والإسهام في تأصيل شخصيته المغربية عن طريـــق البحث في الجذور، وإبراز الجماليات، ووضع لبنة تضاف إلى لبنات الباحثين الـــذين حاولوا مدارسة الأدب المغربي القديم.

لا تكاد قصيدة من القصائد تخلو من ذكر (الأنـــا) متحدثة أو موضوع حديث، ليشكل حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهـــرة تستدعي الاهتمـــام والدراسة، إذ من الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافـــات الشخصـــية العاكســـة لحياته بما فيها من لحظات سعيدة هادئة، حين كان ينعم بالحياة ويرفل في نعيمهـــا أو من تجارب مريرة اكتوى بنيرانها.

وقد لفتت مسألة الحضور البارز للأنا في الشعر العربي أنظار بعض الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أوجزءا منها معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية ومزجتها بالمناحي النفسانية محاولـــة ربطها بالسياق التاريخي، وفسرت ذلك بمقاييس الثورة واللاشعور، وأطلقت الأحكـــام وعممتها، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته.

ولم يحد شعر شعراء المغرب العربي عن هذه السمة حين سجّلوا إسهاماتهم في الثقافة العربية الإسلامية، لتكون العديد من نصوصهم الإبداعية محطّات عدّت اليوم منارات يجري الرجوع إليها لدراسة تجربتها الأدبية وفهم بعض جوانبها.

ولعل القرنيين الخامس والسادس الهجريين مثّلا أزهى مراحل النبوغ المغربي، وقد شهد فيهما المغرب ازدهارا انعكس على مختلف مناحي الحياة، وتحولت بعض مدن المغرب إلى حواضر أدبية، نافست مدن المشرق.

والتوقف أمام شعر شعراء هذه الفترة يظهر ما فيه من طاقات إبداعية تروق وتمتع، وما فيه من تشكيل لعناصر الشعرية وعرضها عرضا جماليا مؤثرا في ثوب مثير جذّاب يستطيع من خلاله دارسه أن يفض مغاليق شخصيات أصحابه، وأن يلج عوالمها، وأن يصل شعرهم بحياتهم بكل ما فيها من حركة لا تنثني، ولا تهدأ، وبما تخللها من يأس ورجاء، وفرح وحزن، واغتناء وافتقار، ورضا وغضب، وألم وأمل، وغيرها من الأحاسيس التي صدحت بها أصوات الأنا تترجم خلجات الأفئدة، وتجعل قصيدة كل شاعر هي أناه التي جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها؛ ليظهر حضور الأنا سمة بارزة في الشعر المغربي القديم– في القرنين الخامس والسادس الهجريين – تدفع إلى اختياره موضوعا للبحث الذي وسم بعنوان:

جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم

القرنين الخامس والسادس الهجريين

وتفسح بذلك الأنا آفاقا للبحث، وتدفعه إلى التنقيب أكثر، والإلمام بجمالياتها، وتسليط الأضواء عليها. ويمكن إجمال مبررات الاختيار فيما يلي:

1) لم يكن كثير من شعراء المغرب العربي في الفترة محل الدراسة قد حظي، ولا حظيت أعمالهم بدراسة علمية عامة شاملة.

2) ما يتردد في قصائدهم من قوة متمردة تكثف حضور الأنا.

3) ما يمازج أسلوبهم من روح غالبة منكسرة.

4) قوة البناء الشعري، فمنهم من ترعرع في كنف موهبة فنية جسّدت استعدادا فطريا صادف نفسا عاشقة للشعر ولإثرائه، تفجرت قواها المخبوءة في عمقها، تعاضدها ثقافة واسعة أثمرت فنا يتجلى فيه التميز والابتكار.

5) ظهور الأنا ظاهرة طبعت البناء الموضوعاتي في أشعارهم .

ولعلّ قلة الدراسات – حسب علمي – التي تناولت جماليات الأنا منطلقة من النص ذاته مبتعدة عن المناهج النفسانية أو الاجتماعية تبرز دافعا يشحذ الهمم لولوج عالمها، وصبر أغواره، وتجلية بعض الغموض الذي ظل يطبع هذه الدراسات؛ يضاف إليه محاولة الإجابة عن أسئلة فرضت نفسها أبرزها:

- كيف عبّرت قصيدة الشاعر المغربي الغنائية عن تجربته الفردية، وهو الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها؟
- كيف حملت الأنا دلالات الافتقار العشقي، ومأساوية الموت وعذابات الاغتراب؟
- هل استطاع الشاعر المغربي أن يطوّع الخصائص الأسلوبية لتدل على سمات الفردية مكمن القوة التي تجذب القارئ نحو إبداعه؟

وغيرها من الأسئلة التي سأحاول الإجابة عنها.

وقد يكون مبعث هذه الأسئلة هو التردد الذي وسم الدراسات الأدبية المتمركزة حول **جماليات الأنا** والتي ربطتها بعلم النفس وبعلم الاجتماع، وهو ما يجعلني أستقي من معين الدراسات الأسلوبية موظفا بعض عناصرها، مازجا التنظير بالتطبيق، منطلقا في مقاربة النص من المضمون الفكري، وأتجاوزه إلى إمكانات الأداء (المضمون الفني).

لازمني كاتب أنموذج الزمان في شعراء القيروان وكتاب الذخيرة في محاسن الجزيرة وديواني الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع الموحدي، والمجموع الشعري لكل من ابن رشيق المسيلي وابن شرف القيرواني منذ أن ابتدأ البحث حتى انتهى، فكانت المصادر الأساسية له، تضاف إليها بعض المصادر مثل:

- أسرار البلاغة (لعبد القاهر الجرجاني)

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده (لابن رشيق المسيلي)
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء (لحازم القرطاجني)
- خريدة القصر وجريدة العصر (للعماد الأصفهاني الكاتب)

وبخصوص أهم المراجع فقد استفدت من:

- الأنا في الشعر الصوفي (لعباس يوسف الحداد)
- العشق والكتابة (لرجاء بن سلامة)
- الأسس الجمالية في النقد الأدبي (لعز الدين إسماعيل)

أما منهج البحث فيقوم على ثلاث ركائز أساسية:

1- الوصف. 2- التحليل والإحصاء. 3- استخلاص النتائج.

ويعتمد المنهج الجمالي والمقاربة الأسلوبية.

وأما هيكل البحث فبني على الخطة الآتية:

مقدمـــــــة

مدخـــل: أحاول فيه تحديد مصطلحي الجمالية ثم الأنا، ومفهومهما مستضيئا بالإيحاءات التي تمنحها الجمالية للعمل الإبداعي، والدلالات التي تخلعها الأنا الشعرية على الأنا الشخصية.

فصل أول: أتناول فيه علاقة الأنا العاشق بالمرأة وتجلياتها في الشعر المغربي القديم، أقسمه إلى مباحث ثلاثة:

1. الأنا – العذرية العشقية
2. الأنا – جمالية فواعل المنع
3. الأنا – جمالية المشوقات العشقية

فصل ثان: أخصصه لدراسة مأساوية حس الموت، وموقف الأنا القلق منه:

1. الأنا – الانفعال المأساوي
2. الأنا – الرؤيا المأساوية

3 .الأنا – الإيمان بالعناية الإلهية

فصل ثالث : أخصصه لدراسة جماليات الأنا المغترب، وهو يختبر نكبة وطنه واختلال موازين الحياة، وأقسمه إلى مبحثين:

1. الأنا – الوطن: ثنائية الحياة والموت

2. الأنا – غربة الفاضل

فصل رابع : لدراسة جماليات الإيقاع، ويتناول مبحثين:

1. جماليات الإيقاع المنتظم، ويخصص للشاعرين الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع سليمان الموحدي

2. جماليات الإيقاع الداخلي، ويقتصر على إيقاع الأنا بين الضرورة الشعرية والجمالية الإيقاعية في شعر الأمير الموحدي.

فصل خامس : تتناول فيه الدراسة جماليات الانزياح التركيبي، ويشمل مبحثين:

1. جماليات الحذف ودلالته على الافتقار العشقي في شعر شعراء المغرب الأوسط.
2. جماليات التقديم والتأخير وارتباطه بمأساوية تجربة الموت في شعر الحصري القيرواني الضرير.

خاتمة: سأستجمع فيها ما توصلت إليه من نتائج ارتبطت بظاهرة حضور الأنا في الشعر المغربي القديم في القرنيين الخامس والسادس الهجريين.

قائمة المصادر والمراجع.

ولعل من بين الصعوبات التي واجهتني قلة الدراسات التي تناولت موضوع جماليات الأنا، يضاف إليها خلو معظم الشعر المغربي محل الدراسة من الضبط بالشكل، وغياب الشرح والتعليق على الأبيات، وانعدام فهارس للقوافي والبحور.

لا أدعي أني استوفيت الموضوع حقّه من الدراسة والتحليل، إلا أنني بذلت الجهد، وأخلصت العمل، وحسبي أجر المجتهد، وأن أكون قد وفقت في ملامسة أهم ما يتطلبه على مستوى المنهجية والفهم، وأملي أن يضاف هذا الجهد إلى الجهود المؤسسة للدراسة

النصية لنصوصنا المغربية القديمة، وأن يشكل لبنة تضاف إلى لبنات ذلك الصرح الشاهق.

والبحث يجزي الشكر الجزيل، ويعجز عن إيفاء الأستاذ المشـــرف عليــه الأســتاذ الدكتور: **العيد جلولي** حقّه من التقدير والثناء والدعاء، وهو الذي رعـــاه وأمـــدّه بأجـــل الإرشادات وفرائد النصائح، فجازاه الله كل خير، وأمدّه بالصحة والنعيم، ويتوجه بخالص الشكر إلى أعضاء اللجنة الأفاضل الذين أغنوه بملاحظاتهم القيّمة، وتوجيهـــاتهم العلميـــة الثرية، وصبرهم الجميل.

ولله الكمال وهو وليٌّ السداد والتوفيق

والحمد لله رب العالمين

مدخل:

الجمالية – الأنا: تحديد المفاهيم

1–مفهوم الجمالية

2–مفهوم الأنا

مفهوم الجمالية:

ليست مهمة هذه الدراسة الإحاطة بنشأة مفاهيم الجمال وأشكاله عند القدماء والمحدثين، وإنما غايتها أن توضح بعض مفاهيم التجربة الجمالية، وأن تقف عند بعض مفاهيم الجمال للوصول إلى التجربة الجمالية في مقاربة النصوص الشعرية.

يذهب كثير من الدارسين المحدثين إلى عد النظرية الجمالية برمتها نظرية غربية، في مصطلحها ومفهومها النقدي، ولا يمكن إنكار هذه الحقيقة؛ إذ لفظ (جمالية) مصطلح حديث، فالجمالية هي مصدر صناعي يقابل الجمالي، وأصبح هذا المصطلح منهجا تحليليا جماليا لدراسة النص الإبداعي لا يقتصر على الأدب، وإنما يتجاوزه إلى بقية الفنون.

وإذا كان التفسير والفهم الجماليين لا يردان من النص الإبداعي أو من الحقل الأدبي، فإنهما من بعض فضل الفلسفة على الأدب، لأن البحوث الجمالية ارتبطت بالمجال الفلسفي الذي حفز البحث الأدبي على ورود هذا المعين ليستزيد منه فكرا ومنهجا، ولأن علم الجمال علم وصفي يسعى إلى المعيارية، من حيث افتقاده إلى الثبوت والتزامن الذي يميز الوصفية، ومن حيث سعيه إلى تكريس معايير الجمال وقواعده وهي من سمات العلوم المعيارية، ويتأرجح بالتالي بين الاتصاف بالعلمية وافتقاد هذه الصفة، وهو ما دفع (كانت) للقول: " لا يوجد علم للجمال ولكن هناك نقد جمالي"[1]، ويستند في ذلك إلى حقيقة أن قواعد الجمال يتم الوقوف عليها بعد تحقق العمل الفني، ومنه فلا يمكن صياغة عمل فني على قواعد جمالية سابقة عليه، لظهور قوانين الأثر الإبداعي في الأثر نفسه.

ويبدأ الحديث عن الجمال في القديم بنظرية المحاكاة (أرسطو) التي اعتمدت مفهوم الجمال الطبيعي المجسد في الظواهر والأشياء والكون من جهة، والتناسب الذي

[1] – إيمانويل كانط: نقد العقل المجرد،تر أحمد الشيباني،دار مكتبة الحياة،د.ت،ص67.

يتحكم في نظام الأشياء من جهة أخرى[1]؛ إذ الجمال يتجلى في الشكل من حيث التناسب والتناظر والتوافق والتوازن والدقة والوضوح، وما يثيره من إيحاءات اللذة والمتعة.

ولمّا كانت الأحكام الجمالية تتعلق بالوظيفة وما تمثله من قيم جمالية ترتقي بالشيء إلى حدود الروعة والبهاء المطلق حتى يصير جليلا، فإن (أفلاطون) يجعل الإنسان المقياس الأعلى للجمال والكمال والبهاء، ولا توصف عنده الموضوعات بالجمال المطلق إلا عندما تكون في موضعها المناسب، وأي اختلال في التموضع يحيل الموضوع إلى صفة القبيح، ولا تتحقق صفات التناسب والتوافق إلا في الشكل، وهو بذلك يجعل الجمال في الشكل بعيدا عن الموضوع، ورأى (أفلوطين) أن متعة المضمون قد تكون أعلى من لذة الشكل، حين قال: " يجب أن لا نسعى إلى كل لذة، يجب أن نسعى إلى اللذة المعلقة بالجميل فقط"[2]، ويقر أن الشاعر ترجمان الوحي الإلهي، إذا امتلأت نفسه بفيوضات سخرت له[3].

أدى الاعتقاد بأن الجمالية هي خصيصة من خصائص الدرس الفلسفي إلى نفيها عن الفكر العربي، وتأكيد عدم تفكير العربي في الجمال – وإن كان انفعل بصوره وقصرها على الصور الحسية –، ويبرز ما في القول من تجن يُكتفى بالرد عليه انطلاقا من المعطى الجمالي الذي لا يدرك إلا عبر الحواس، ليكون حسيا لزاما في صورته الأولى، ولم يتأت للعرب في البدء لا لأن تذوقهم للجمال حسي النزعة، بل لأن هذا التحليل يشترط أرضية فلسفية لم تتوافر لهم وقتها.

وهذا التجني الذي وسم الفكر العربي دفع أحد الدارسين إلى محاولة تعريف علم الجمال العربي على أنه " مجموعة الأسس النظرية والقواعد والقوانين التي ندرس في

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة)،دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص34 .

[2]– نفسه ،ص33.

[3]– فؤاد مرعي: الجمال والجلال(دراسة في المقولات الجمالية)،طلاس للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،ط1،1991، ص40.

ضوئها التجربة الجمالية، ونمتحن من خلالها الخبرة الجمالية، ونتذوق عناصرها الفنية وقيمها التصويرية والتعبيرية والتشكيلية، فعلم الجمال العربي يؤدي إلى إدراك ماهية الجمال الفني"[1]، وسيظهر تشكل الإدراك الجمالي من خلال تتبع بعض آراء المفكرين العرب في الجمال والجمالية.

تباينت آراء علماء العرب القدماء حول موضوعات الجمال، فمنهم من قصر الجمال على الشكل وحده وحصره فيه، ومنهم من جعله في الشكل والمضمون؛ فانتصر الجاحظ للشكل الفني للنص على مضمونه، ورأى أن جودة النص في لفظه وتركيبه، لأن "المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج [...] وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2]، وأبعد أبو بكر الصولي المفهوم الأخلاقي من العناصر الجمالية، فقال: " ما ظننت أن كفرا ينقص من الشعر، ولا أن إيمانا يزيد فيه"[3]، وانحاز للشكل.

ومن النقاد الذين انتصروا لتكامل الجمال في الشكل والمضمون وانطلقوا من تأثير كل جانب في الآخر ابن قتيبة، إذ رأى أن الحسن/الجمال على درجات أعلاها (ضرب حسن لفظه وجاد معناه)، وأدناها (ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه)، باحثا عن طبيعة الجمال[4]، وحصر ابن طباطبا أداة الناقد الجمالي في الحواس، وتجاوزها إلى المعنى، فقال: " والعلة في قبول الفهم الناقد للشعر الحسن الذي يرد عليه، ونفيه للقبيح منه، واهتزازه لما يقبله، وتكرهه لما ينفيه أن لك حاسة من حواس البدن إنما تقبل ما يتصل بها

---

[1] – عبد العزيز الدسوقي: نحو علم جمال عربي، مجلة عالم الفكر، المجلد التاسع، العدد2،يوليو–أغسطس–سبتمبر، الكويت،1978،ص27–28.

[2]– الجاحظ: الحيوان، تح عبد السلام محمد هارون،المجمع العلمي العربي،بيروت،ط3،1969،ص131/3.

[3]– غوستاف فون غربتاوم: دراسات في الأدب العربي، تر إحسان عباس وآخرين،منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959، ص20–21.

[4]– ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر،دار المعارف،القاهرة،ط2،1966،ص64/1.

مما طبعت له إذا كان وروده عليها ورودا لطيفا باعتدال لا يوجد فيه، وبموافقة لا مضادة معها، فالعين تألف المرأى الحسن، وتقذى بالمرأى القبيح، والأنف يقبل الشم الطيب، ويتأذى بالمنتن الخبيث، والفم يلتذ بالمذاق الحلو، ويمج البشع المر، والأذن تتشوف للصوت الخفيض الساكن، وتتأذى بالجهر الهائل، واليد تنعم بالملمس اللين الناعم، وتتأذى بالخشن المؤذي، فإذا كان الكلام الوارد على الفهم منظوما مصفى من كدر العي، مقوما من أود الخطأ واللعن، سالما من جور التأليف، موزونا بميزان الصواب لفظا ومعنى وتركيبا اتسعت طرقه ولطفت موالجه، فقبله الفهم وارتاح له، وأنس به"[1]، ويؤكد هذا الرأي الجامع بين حسن اللفظ وحسن المعنى، فيقول: " والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه"[2]، منتصرا للتكامل والتعاضد بين جمال الشكل وجمال المضمون.

ويقر عبد القاهر الجرجاني بتكامل الجمال حين قال: " اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها"[3]، وينحى بالحكم الجمالي إلى جانب الذوق والمضمون مقللا من سلطة الشكل الذي يمثل اللفظ المفرد خاليا من الروح، ويعول على الفكر والذوق المدرب في إدراك النظم والحكم عليه.

ويشدد الجرجاني في مقاربة الجمالية على وجوب الاعتناء بمدخلين رئيسين في تقويم جماليات النص، وهذان المدخلان هما المعنى (الوجود الخارجي للأشياء)، والشكل (اللبوس الذي يكتنف ذلك المعنى الخارجي)، مؤمنا بأن لكل منهما جماله الخاص في النص الأدبي، و يبرز سر المزية الجمالية قائلا: " وإذا عرفت أن مدار أمر النظم على معاني النحو وعلى الوجوه وعلى الفروق التي من شأنها أن تكون فيه، فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن

---

[1]– ابن طباطبا: عيار الشعر، تح محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980،ص27.

[2]– نفسه،ص28 .

[3]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز: تح محمود محمد سلام،مكتبة الخانجي،القاهرة،1984،ص81.

ليست المزية بواجبة لها في أنفسها، من حيث هي عليه على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب من المعاني والأغراض التي يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض، واستعمال بعضها مع بعض"[1]، وهو ما يظهر تأكيد عبد القاهر الجرجاني على الارتباط بين جمال الشكل والمضمون، ليتبين ما كان لعلماء العرب من إحساس واضح بالجمالية.

وتتجلى حقيقة وجود أصل لعلم الجمال في التراث العربي، وأن جذوره افتقدت لأن تحويها دراسات فلسفية معمقة، وأن تخصص لها كتب تستقل بالنظرية الجمالية، وليثبت معها أن علم الجمال يتسم بالعمومية، إذ لا نستطيع أن نخصه في أمة دون غيرها من الأمم؛ والرجوع إلى تراث علماء العربية ومفكريها يؤكد معرفة هذه الأمة لهذا العلم ممارسة وتطبيقا، دون أن يغفل الفارق بين الأمم في معرفة الجميل، وخصوصية الاستناد إلى المعتقدات والثقافات والفكر.

وبالانتقال إلى النظرية الجمالية عند علماء الغرب وفلاسفته في العصر الحديث، نجد (كانت) يمثل الفلسفة الشكلية، ويفصل الجميل عن المفيد ويفرق بين الشكل والمضمون، موليا كل أهمية للشكل، ويجرده من كل غاية، مقرا أن" الجمال المحض [...] لا يتمثل إلا في الشكل المحض الذي يختفي منه المضمون"[2]، ومهدت فلسفته لمدرسة (الفن للفن)، وللمدرسة الرمزية، وتبنى (شيلر) هذه الآراء، ورأى أن الجمال الحقيقي الحر هو ما خلا من النفع، وذهب إلى أن العمل الفني يصبح بالضرورة نوعا من النشاط التلقائي الخالي من الغرض[3].

ولعل الفضل في صياغة الدراسة الجمالية في قالب ذاتي خاص بها وفي ذيوع مصطلح الجمالية (Aesthetics) يعود إلى (باومجارتن) الذي عدّ المؤسس الحديث لعلم الجمال، وعرّف الإستطيقا بأنه علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة وعلم المعرفة

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ،ص87.

[2]– عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ،ط1، 1979،ص13.

[3]– نفسه، ن ص.

البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي، وأن الإستطيقا لا تبحث في جمال الأشياء النسبي أو الجزئي، ولا في علاقة هذا بذاك؛ ولكنها تقتصر على لون من ألوان المعرفة يكتسب بالإدراك الحسي، ويتناول كمال المعرفة الحسية مجردة عن أي فكرة، وهذا هو الجمال[1]، وحملت الكلمة معنى علم الوجدان أو الشعور على يد تلميذه (مير)، الذي أقر أن هذا العلم يتصل بالوجدان لا بالعقل[2].

وبلغت النزعة الجمالية أوج تأثيرها في دراسات الفيلسوف (كروتشيه) الذي أعلن أن العمل الأدبي خلق حر، والفن حدس محض مجرد من المفهوم، فقال: " قد يبدو غريبا أو مثيرا للضحك أن نبحث الغاية في الفن"[3]، وأن الحقيقة الجمالية شكل لا شيء غيره، والمضمون لا تبرز أهميته في ذاته، وإنما في شكله الفني، نافيا الحديث عن مواضيع شعرية، ورافضا تقسيم الأعمال الأدبية إلى ضروب وأنواع.[4]

وتستنكر النظرية الجمالية الغربية الحديثة انكباب النقاد على قراءة حياة الكتاب والشعراء لتفهم ما كتبوه، ولرؤية مدى استطاعة كتاباتهم أن تكون مرآة صادقة لحياتهم، وترى أن لا جدوى من معرفة سيرة الأديب، مركزة على أهمية دراسة الأسلوب الفني، لأن الأعمال الأدبية الكبرى " تستغرق انتباهنا فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة، تتضاءل إلى جانبها جميع الحقائق الأخرى، حتى حقيقة خالقها"[5]، ويبرز بذلك جليا تركيزها على القيمة الفنية، وإنكارها لبقية القيم التاريخية والاجتماعية والنفسية والخلقية والدينية وغيرها، فليس للشعر غاية تتجاوز النظر إلى الجمال، وقد أعلن أحد الفلاسفة هذه الدعوة بقوله: " يراد من الشاعر حسن الكلام، والصدق يراد من الأنبياء"[6].

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية،ص16–20.

[2]– نفسه،ص14 .

[3]– عصام محمد الشنطي: الجمالية والواقعية، ص32–42.

[4]– بندينو كروتشيه: المجمل في فلسفة الفن، تر سامي الدروبي،دار الفكر العربي،القا هرة،د.ت،ص23–26،ص50.

[5]– عصام محمد الشطي: الجمالية والواقعية،ص21.

[6]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية،ص319.

وتشير المدرسة الجمالية إلى أهمية المتعة الجمالية التي تحققها عناصر العمل الفني حين لا تستهدف غاية خارجية عنها، بل تكمن غايتها في بعث اللذة التي تنتفي معها المنفعة، مستنكرة مسألة الصدق والبحث عنها في داخل العمل الأدبي، وهي ترى أن المطابقة تغني عن الصدق الذي يظل مصطلحا غامضا يتسم بالضبابية؛ إذ يكفي المبدع أن يطابق إبداعه ما اعتقده أو أحس به.

ويرى أصحاب النقد الأدبي الجمالي العمل الإبداعي كائنا حيا لا يمكن تجزئته، ولهذا لا يمكن الفصل في الدراسة بين الشكل والمضمون، والأديب الذي يفكر في الموضوع منفصلا عن الشكل – أو العكس – لا يكتب له النجاح من الناحية الفنية[1]، وهو ما يشترط ضرورة الالتحام بينها.

ويبرز بذلك أن كثيرا من القدماء والمحدثين اتفقوا على أن الجمالية منهج يتناول دراسة موضوع جمالي بالتركيز على جانبيه: الشكل والمضمون، والحكم عليه بأحكام جمالية، يتم فيها النظر إلى الشكل الفني للتعبير الأدبي من خلال الألفاظ والتراكيب والصور والإيقاع، ومدى تناسبها مع المعنى، وهذا التكامل والتناسب هو قلب الجمالية وجوهرها، فلا تتكفئ بذلك على جانب وتترك الجانب الآخر؛ إذ التكامل بينهما يحقق التناغم الحقيقي، ولتكون العبرة في مقاربة النص الشعري مقاربة جمالية ليست للموضوع بعده شيئا خارجيا، ولا للفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة وقد انصهرا بذات المبدع، وتحولا إلى عمل فني إبداعي يكشف الأسرار الجمالية المتفجرة من روح الشاعر، والتي تحمل المتلقي على إدراك التجربة الفنية، وهو ما ستتبناه الدراسة في مقاربة النص الشعري المغربي.

يركز علماء الجمال على الفردية، ويرون أن الأثر الفني هو نتيجة ما في الفنان من تباين وفردية، " بل إن قيمة الأثر الفني لترتفع كلما كان هذا التباين وتلك الفردية

---

[1]– عصام محمد الشطي: الجمالية والواقعية،ص34.

مظهرين واضحين في الإنتاج الفني"[1]، ويرون أن هذه الذاتية المميزة للفن هي العنصر الأساس لأصالة العمل الإبداعي، وهذه الأصالة هي التي " تجعل من كل أثر فني صورة متميزة تحمل روح صاحبها ومزاجه ولفتات ذهنه وقدراته على التعبير، ومدى ما يتصف به من صفات فنية مختلفة"[2]، يضاف إليها مدى محافظته على القيم الفنية واستيعابه للتقاليد الأدبية الموروثة والمتداولة عند معاصريه وسابقيه.

ويرون أن العمل الأدبي يتحرك حركة ذاتية خاصة به وليست تابعة لذاتية صاحبه، فمادة العمل الفني لا توجد في حياة الشاعر وسيرته ؛ بل تنبثق من العمل ذاته، ولا يعبر بذلك العمل الفني على شخصية صاحبه وتجاربه، " فالأدب عندهم ليس تعبيرا عن الشخصية، بل تحررا منها وانعداما لها، وكلما ازداد انفصال الفنان عن ذاتيته، دلّ على قدرته أو مهاراته الفنية"[3]، فإذا برزت ذات الشاعر في نصه بتعبير (الأنا)، فذلك لا يعني أنها تنقل الحقائق كما ينقلها المتخصص في التاريخ.

لتبرز بذلك قضيتا الذاتية والموضوعية من أبرز القضايا التي طرحتها النظرية الجمالية، وتظهر أهمية قضية موضوعية الفن – خاصة الأدب – من خلال محاولة الدارسين الجماليين تصحيح الفكرة التي رأى أصحابها أن الأدب تعبير عن صاحبه، وأن أساس صدق التجربة الفنية هو مدى معايشة المبدع للتجارب المتناولة، حين اشترطت لتحقق الصدق في التجربة الإبداعية صدورها عن تجربة واقعية وقعت في حياة الأديب نفسه.

وحاول (ت.س.إليوت) تصحيح هذه الفكرة مدافعا عن حقيقة موضوعية الأدب، نافيا ارتباط صدق التجربة بواقعية المعايشة، لأن الأديب لا ينتظر وقوع التجارب ليتناولها في أعماله الإبداعية؛ إذ لو فعل ذلك لظل " صامتا لا ينطق حتى تقع له حادثة أو تصيبه

[1]– محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر،دار النهضة العربية للطباعة والنشر،بيروت،1980، ص28.

[2]– نفسه،ن ص.

[3]– عصام محمد الشطي: الجمالية والواقعية،ص22.

مصيبة، فلا يصف الحب إلا إذا كابده ولا يصور العذاب إلا إذا عاناه، ولا يكتب قصة أو مسرحية إلا إذا عاش جميع تجارب شخوصها"[1]، ويرفض بذلك الادعاء بأن الأدب تعبير عن شخصية صاحبه، موضحا انتفاء شرط ضرورة اعتماد الأثر الفني على تجارب المبدع الشخصية ليتحقق الصدق الفني، مركزا على قيمة الأثر الجمالية وقدراته الفنية.

وهذه الموضوعية تقتضي من بين ما تقتضيه مغايرة الشعر لقائله الحقيقي، وتشترط ضرورة التمييز بين حقيقتين: الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية، فإذا كان مجال الأولى كتب التاريخ، فإن الثانية أجل منها وليست تابعة لها، لتتباين بذلك الأنا الفنية المتكلمة في العمل الشعري عن الأنا التاريخية الشخصية، ومنه يتبين أن علاقة الشاعر بشعره مغايرة لعلاقة القائل بكلامه، " فالعمل الشعري ليس قرينة لغوية على صاحبه بالمعنى المفهوم من الجملة بالنسبة لقائلها، إذ هو من هذه الجهة لا يعبر عنه على ما يقتضيه المتعارف من التعبير"[2]، ولا تكون بالتالي العلاقة بين الشاعر وعمله الشعري مباشرة، فلا يجري بينهما ما يجري بين الأثر والمؤثر، ويترتب عن ذلك أن يكون العمل الشعري تركيبا نسيجه اللغة التخييلية التي يبدعها الشاعر في نطاق التقاليد الشعرية، ولإيمان كثير من الجماليين أن " الأثر الفني إفراغ لطاقة عاطفية [...]، والإبداع الفني بصفته ابن الحساسية المرهفة يقودنا من الحلم إلى الواقع، وهو إذًا بمثابة انفجار لا شعوري، والفن نتيجة تتوسط بين الحقيقة والخيال"[3]، وهو ما سيفتح باب الحديث عن الأنا الشعرية وتميزها عن الأنا الشخصية التاريخية.

مفهوم الأنا:

إذا كانت الظواهر الطبيعية والاجتماعية تتميز بالوضوح وإمكانية التحديد، فإن الظواهر النفسية والروحية تبقى مستعصية لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير

---

[1]– محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، ص45.

[2]– لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا)،دار المريخ للنشر،الرياض،1989، ص81 .

[3] – زهدي بشير: علم الجمال والفن،المطبعة الجديدة،دمشق،ط1،1982،ص129.

المحسوس، وتزداد صعوبة إيجاد مفهوم محدد جامع مانع إذا تعلق الأمر بمصطلح (الأنا)؛ إذ أي ضبط له في إطار العلوم الإنسانية لا يعدو أن يكون محاولة للاقتراب منه بالقدر الذي يجعله يتماشى مع الدرس العلمي[1].

يجب الإقرار أن مصطلح الأنا من المصطلحات المراوغة الضبابية، وبالتالي يصعب تعريفه أو تحديده تحديدا دقيقا؛ فالعقل وإن حاول الإجابة عن السؤال الذي يثيره مفهوم (الأنا) سيصطدم بمنعه الجواب عنه " ذلك أن الجواب أي جواب يتربص به خطران: الأول أن اللغة تركيب إنساني أو اصطلاح من فعل البشر، وهي بالتالي عرضة للنقص والنسبية، والثاني أن الجواب عن أي سؤال ليس هو في الواقع إلا الجواب الأفضل أو الأنسب، ولكنه ليس الجواب المطلق والنهائي"[2].

وإذا تأكد أن مفهوم مصطلح (الأنا) من المفاهيم المستعصية على التعريف والحد الاصطلاحي، لأنه يشارك في أغلب فروع العلوم الإنسانية، فذلك يدفع إلى ضرورة تتبعه في هذه الفروع، وتكون البداية بالدرس الفلسفي الذي يترجم فيه الأنا معرفة الذات وإدراكها، ويراه هو المتكلم، وهو القائل بعدّ وعيه لقوله ولمقاله بالذات، لأن الأنا هو ما تقوله لغيرها، من هنا يبرز الأنا مركبا علائقيا يضم الأنا والآخر والموضوع.

وبحثت الفلسفة العربية موضوعه، وحاولت التعرف عليه وعلى طبيعته من خلال وجوده وإدراك ماهيته " لكونها حلقة في تطور الذات الإنسانية بوجه عام، بالإضافة إلى رؤاها حول طبيعة النفس كمفهوم مقابل للأنا في الاصطلاح الفلسفي، ومن هنا أصبح مصطلح النفس الأكثر شيوعا واتساعا واستخداما من مصطلح الأنا في الفلسفة العربية"[3].

---

[1] – عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)،دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،سوريا، ط1،2005،ص189 .

[2] – أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص119.

[3] – عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي،ص199.

وأسهمت الفلسفة الوجودية بحظها في تقصي حقيقة مفهوم الأنا، وارتبطت تساؤلاتها عن الأنا بسؤالها عن الوجود، وانتهت إلى أن القول بالوجود " هو أولا وجودي أنا، أنا ذات متفردة"[1]، وأحكم (ديكارت) الصلة بين الأنا ومجال المعرفة، جاعلا الأنا المجال الجوهري للثانية، لتتكامل ثنائية الفكر والوجود في الأنا، ويستنتج مقولته: " أفكر إذن أنا موجود"[2]، ويرى (هيدجر) أن طبيعة الأنا تتوزع بين توقفها على الآخر من جهة، واستقلالها عنه من جهة أخرى، وأن هذا الآخر يحاصرها ويوقف تميزها وتفردها، وحريته تحد من حريتها، لأن " الآخر يدخل عنصرا مقوما في صميم وجود الأنا وماهيتها"[3].

وتتوسط الأنا في علم النفس – خاصة عند (فرويد) – عناصر الجهاز النفسي وتقع بين الهو والأنا الأعلى، مشكلة حلقة اتصال بين الحاجات الغريزية والعالم الخارجي، الذي تقوم بنقله إلى الهو وما فيه من نزعات، محاولة أن تضع مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة الذي يسيطر على الهو[4]، ويحصر (فرويد) حدودها في الشخصية وما تحويه من ميول وعواطف، وما تحققه من اتصال مباشر بعالم الواقع، ولا يغفل نزوعها الأخلاقي من خلال محافظتها على القيم ورعايتها للتقاليد، وارتباطها بالشعور.

ويفرق (يونغ) بين الأنا والذات فاسحا المجال أمام استقلاليتهما، ويزيد الهوة بينهما لتكون المسافة الفاصلة بينهما " كالمسافة مثل ما بين الشمس والأرض [...] فالذات يمكن أن تعني ما يماثل تعويضا عن الاصطدام بين الخصائص الشخصية والمألوفات المجتمعية، نجده في الاشتباك الواقع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي، والذي كأنه غاية

---

[1] – عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية،النهضة المصرية،القاهرة،ط2،1966،ص19.

[2] – نجيب البلدي: ديكارت(سلسلة نوابغ الفكر الغربي)،دار المعارف،القاهرة،ط2،1968،ص200.

[3] – عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية،ص85.

[4] – سيجموند فرويد: الأنا والهو، تر محمد عثمان نجاتي،دار الشروق،الإسكندرية،ط4،1982،ص41 .

الحياة"[1]، تتسع بذلك دائرة الذات وتحوي الأنا بفرديتها يضاف إليها النحن أو الأنا الجمعية، ويكمل بذلك الآخر الأنا ويرتبط به.

وينظر علم الاجتماع للأنا نظرة موسعة، ويربط مفهومه بالهوية الفردية، ويضيف إليه تصور الشخص لذاته وخصائصه المعرفية ومكوناته الفكرية والاجتماعية، وما يدور في فلكها من قيم وتقاليد موروثة أو مكتسبة، ويعرفه بأنه " فرد واع لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"[2]، ويشترط لوجوده وجود حالة النحن؛ إذ لا نستطيع تصور الأنا قوة تتواجد في سلوكنا بمعزل عن النحن التي تحويها وتنفي فرديتها وتختزلها ضمن نطاقها.

وفي المجال الأدبي يصبح لكل نص أناه الأدبية التي تحدَّد من خلال تفاعل مجموعة الضمائر، ويتشكل بذلك مفهوما كليا للأنا الأدبية داخل النص، فلا يوصف بأنه الضمير الأدبي الذي يبرز محققا الوعي الذاتي، ويتموضع في العمل الأدبي بضمير المتكلم والمخاطب والغائب، وإنما يوصف بكونه مجموعة الضمائر التي تنشد الوحدة.

والضمير حسب سيبويه هو " علامة مضمرة"[3]، وفي تواريها ينبني أساس الأنا الأدبية داخل النص الأدبي، وفي تقلبها بين الظهور والاستتار تتجلى ثنائية الحضور والغياب في تعاقب دائم يضمن تأسيس وحدة ضمائرية تربط العمل ربطا يتسق وبناءه الأدبي، بحيث تكون بمثابة الدال المراوغ قد يسعى بالنص إلى الغموض، وبالمقابل تصبح الأنا الأدبية بمثابة تمثيل للغة داخل المنظومة النصية، تحيل على المتلفظ أو المتكلم، الذي يكون مبدع النص في أغلب الأحيان خاصة في الشعر الغنائي الذي ميز شعرنا العربي القديم، وهذا بعيدا عن النظرة السلبية التي وسمت الأنا الغنائية في خضوعها للواقع، بل من خلال موقفها الجمالي أو ما يعرف بالرؤية في علم الجمال.

---

[1] – ماري مادلين دافي: معرفة الذات،تر نسيم نصر ،منشورات عويدات،بيروت–باريس،ط3،1983،150.

[2] – ميخائيل إبراهيم أسعد: شخصيتي كيف أعرفها؟،دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط3،1987،ص87.

[3] – سيبويه: الكتاب،تح عبد السلام هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،1968،ص2/350.

وإذا كانت بعض الأصوات النقدية[1] قد دعت إلى ضرورة الاكتفاء بتحليل النصوص الأدبية، دون الإشارة إلى مبدعيها وسيرهم، وارتكز أصحاب هذه الأصوات على سلطة النص، ليحققوا مسألة موت المؤلف التي دعا إليها (رولان بارث) ونقاد ما بعد البنيوية؛ فسيادة المؤلف تنتهي بمجرد الانتهاء من الكتابة، ليبدأ يتم النص، ويستقل عن صاحبه، وتزول النسبة بينهما الدالة على " إيقاف النص وحصره، وإعطائه مدلولاً نهائيا، إنها إغلاق الكتابة"[2]، ولكي يتم انفتاح النص فلا غنى عن التضحية بصاحبه، " فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة النص"[3].

وأضافوا إلى ذلك ضرورة إزالة العلامات الخارجية وما ارتبط بها من واقع وبيئة، والاكتفاء بذات النص، وبالمتلقي بدلا من الأديب، ليتحقق خلود النص، فإن " النص الخالد، والحداثي خاصة ليس في حاجة إلى أب يمنحه شهادة الميلاد، ويعلن انتسابه إليه، وينفي عنه أن يكون لقيطاً، ويدفع عنه تهمة التهجين"[4].

وحاولت قصيدة الحداثة من خلال روادها على اختلاف أجيالهم الابتعاد عن الذاتية، ومقاربة الواقع خوفا من العودة إلى الوراء، فباينت بذلك القصيدة الغنائية التي عبرت "أساسا عن تجربة فردية تتعلق بالشاعر المفرد"[5]، الذي ألفها، وتكلم فيها، وعرض نفسه من خلالها بكل أبعادها وخصوصيتها، مظهرا تأثره بالمؤثرات الخارجية (اجتماعية وسياسية)، لتترسم ملامح شخصيته في شعره، ويعلو صوت (الأنا) ليعلن: " إن القصيدة

[1] – رولان بارث: درس السيميولوجيا ، تر عبد السلام بن عبد العلي ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2 ، 1986، ص 86 – وللتعمق في أبعاد هذه النظرية والآراء التي أثيرت حولها ينظر– فاضل ثامر : اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 129. وعبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص184– 191– 199.

[2] – رولان بارث: درس السيميولوجيا، ص86 .

[3] – رولان بارث: نقد وحقيقة، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص25.

[4] – أحمد سويف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص147.

[5] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ط1، 2006، ص67.

هي أنا الشاعر، وقد جعلت من ذاتها موضوعا لذاتها"[1]، يقر انتماء النص الأدبي إلى صاحبه نافيا مسألة م وت المؤلف، مثبتا أن العمل يـة النقد يـة " يجب أن تتحرك بيقظة ومرونة بين مختلف مقومات الظاهرة الأدبية وعناصرها، وبشكل خاص بين المؤلف والنص والقارئ"[2].

ومن الشعراء من جعل قصائده أشبه بالاعترافات الشخصية العاكسة لحياته المريرة التي اكتوى بنارها، فعبرت عن معاناته وآلامه وأحزانه؛ وكانت " بمثابة فضاء شعري يعاد فـيـه إنـتـاج أنا الشاعر أي سيرته الذاتية، من خلال أنا المتكلم"[3]، وسلموا مفاتيح قصائدهم، لتكون مرايا ترتسم على سطوحها ملامح شخصياتهم المتميزة، سواء برزت أنا المتكلم سافرة، أو استخفت في القصيدة الغنائية؛ فإن النص الشعري يظل وسيلة لإنتاج خطاب ذاتي أو ترجمة ذاتية للشاعر: أي سيرة شخصية[4] تتجلى من خلالها ذات الشاعر من حيث قصد، أو لم يقصد[5]، ولا يمكننا تعميم الحكم وإطلاقه، فالأدب وإن استطاع أن يصور شخصية صاحبه، ويرسم ملامح ذاته بكل أبعادها وخصائصه، فإن هذه الذات قد تتعالى عن الواقع، وربما تستعير لنفسها ملامح ليست لها، وتنشأ عن ذلك علاقة تناقض وتضاد، ويخالف الأدب صورة صاحبه، لتتوزع ذات المؤلف بين صورتها في الواقع، وصورتها المجسدة في العمل الأدبي.

ويتضح من خلال ما سبق ذكره أن قضية الربط بين المؤلف وعمله، أو الفصل بينهما في الدراسات النقدية تبقى معقدة؛ فقد لا يعبر العمل المتسم بالفرح إلا عن حزن

---

[1] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص69.

[2] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص133.

[3] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص 69 .

[4] – نفسه، ن ص.

[5] – التحليل الألسني للشعر يتضمن دراسة الوظيفة الشعرية ويربطها بالوظائف اللفظية ويرى"أن الشعر الغنائي المركز على ضمير المتكلم يرتبط أشد الارتباط بالوظيفة التعبيرية" ينظر– أحمد منور : مفهوم الخطاب الشعري عند رومان ياكبسون من خلال كتابه مقالات في الألسنية العامة، مجلة اللغة والأدب، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، ص88.

صاحبه، وقد يحيا صاحب الأعمال الأدبية الحاملة لبذور الحس المأساوي حياة هادئة، إلا أن هذا التعقيد قد تزيله الشواهد المستقلة عن العمل الأدبي.

ومن هنا ارتأى البحث المزج بين الأنا الشخصية المجسدة في الأنا الشعرية، والأنا الشخصية كما صورها أصحاب التراجم والدارسون لأدب الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين وسيرته.

إن المتأمل في الآثار الشعرية المغربية في الفترة محل الدراسة ليجد حضور أنا المتكلم بشكل كثيف يوضح " لنا كيف كان وعي المتكلم بنفسه متعاظما، وكيف كان حضوره طاغيا، وكيف شكلت مفردات هذا الحضور عناصر سيرة ذاتية للشاعر"[1]، فقد شكلت مركزا تدور في فلكه كثير من النصوص الشعرية، ويؤكد حضورها اللافت الانتباه ورودها بأشكال نحوية وتركيبية تبرزها كثرة استخدام ضمير المتكلم المنفصل (أنا) ويدل على فاعليته من الضمائر المتصلة أو المنفصلة، وفي حلولها في ضمائر الغيبة والمخاطبة، وتركز معظم الخطاب المغربي في القرنيين محل الدراسة حول المتكلم يدفع إلى الوقوف أمام هذه الظاهرة التي تجعل (الأنا) مركزية في النص.

ومن خلال تتبع مفاهيم الجمالية والأنا ستنطلق الدراسة مما يؤثره (فوسلر) و(كروتشه) في البحث الأسلوبي وهو الجانب الجمالي من اللغة حين يعمد أحدهما إلى العمل الشعري فيحاوره بحثا عما فيه من آثار جمالية، ويبقى الشاعر متواريا وراءها، حتى أن (كروتشه) ينسج حول الشاعر ما يشبه الأسطورة، وينأى بها عن شخصيته الحقيقية، إذ الشاعر من حيث هو مبدع وينبوع للتميز الشعري فهو شخصية شعرية، ليكون البحث داخليا في الآثار الشعرية تمييزا لها عما يجري مجرى الترجمة والتاريخ.

وقد يضطر البحث إلى التنقيب في سيرة الشاعر الذاتية بالقدر الذي يسعف على تعيين ما تهدف إليه من تأكيد خصوصية الأنا، ولكن بالقدر الذي لا يلغي الطبيعة اللغوية

[1] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص73.

للعمل الشعري التي تُظهر أنا الشاعر، بعدّ الشعر يجعل المبدع يكون ذاته، ويقولها ويعبر عنها جماليا.

وإذا كانت الذات الشعرية هي التي يعبر عنها بالقول (أنا) في القصيدة، فإن مفهوم هذه الذاتية سيقترب من المعنى الذي اقتبسه (رولان بارت) من (نيتشه): ذاتية اللاذات، فالآخر سوف يدخل مقوما لذاتية الوعي الشعري، وقد أكد (باختين) ذلك بقوله: " إنني أحقق وعيي الذاتي عبر كشف ذاتي للآخر وبمعونته، إن الأفعال الأكثر أهمية، أي تلك التي تشكل الوعي الذاتي تتحدد بالعلاقة مع وعي الآخر...الأنت"[1]، ويؤكد أن التعبير عن الأنا الذاتية للشاعر في إبداعه أمر غير ممكن، فالعلاقة مع الآخر هي الشيء الوحيد الذي يمكن التعبير عنه، ولا يعني ذلك عدم قدرة الأنا أن تجعل من ذاتها آخرا، وقد يكون مثاله استبطان الذات " التي تتم فيها العودة إلى العالم الداخلي، فتقترن الذات بالموضوع الخارجي إلى أن تأتي مرحلة أخرى فيكون إيصال الخارج إلى الداخل أو اتحادها بالتوحد التام بين الذات والموضوع"[2] وهو ما يحقق التجربة الإبداعية الشعرية.

وستحاول الدراسة جاهدة تقصي حضور ظاهرة الأنا الشعرية في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر، وتستقرئ أهم ملامحها في حضورها النصي في الشعر العربي المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، معتمدة البنية الكلية المتكونة عبر البحث عن علاقاتها الحاضرة في السياقات الشعرية، وفاسحة المجال لنماذجها تكشف عن هذا الحضور وفقا لما أقرته الدراسات الجمالية، ومبتدئة بالبحث عن مواقف الأنا الشاعرة من المرأة الموضوع الأثير في الشعر، مازجة البنية المضمونية بالبناء الفني في تواشجهما الجمالي.

---

[1] – هلال جهاد: جماليات الشعر العربي(دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي)،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،ط1، 2007،ص170– وهو يحيل على: تزيفتان تودوروف: المبدأ الحواري (دراسة في فكر باختين)،تر فخري صالح،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1992،ص124.

[2] – عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (شعر السبعينيات أنمودجا)،دار هومة،الجزائر،ط1، 2003،ص110 .

الفصل الأول

الأنا ـــ جماليات الافتقار العشقي

1/1- الأنا- العذرية الشعرية

2/1- الأنا- جمالية موانع العشق

3/1- الأنا- جمالية المشوقات العشقية

تمهيــد:

لقد كانت المرأة – وما تزال وستظل – محورا جذابا لأحاديث المفكرين والأدباء، ما بقيت على الأرض فكر تتصارع، وأحاسيس تجيش في الصدور؛ فنجد في الفنون بأنواعها وأشكالها المختلفة مرايا تنعكس على صفحاتها صور المرأة من خلال وسائل التعبير الفنية المتنوعة[1]، لذا شغلت المرأة مساحة متميزة من خارطة النص الأدبي عموما، والنص الشعري على وجه التحديد؛ فقد شغف الرجل/الشاعر برقة عواطفها، ولذة مناجاتها، وجمال وجهها، ونعومة حسها، ودقة مفاتنها، وشهوة أنوثتها، فسعى إليها ليجد الراحة والهناءة، ومن هنا كان الغزل أقدم الفنون الشعرية عند العرب، وأكثرها رواجا لاتصاله بفطرة الإنسان، وطبيعته، وحياته الاجتماعية[2].

أفرد الأدب العربي صدرا فسيحا للمرأة في كتبه ومجلداته، وفي آثار شعرائه وكتابه، فغنى الشاعر الجاهلي المرأة، وحدثها، واستفاض في الوقوف على أطلالها، وتابعه الشاعر الأموي باكيا مستبكيا طالبا الوصل مجددا في طرق اللقاء، ثم أتى الشاعر العباسي يماشي تطور المجتمع، فوصف نفسية المرأة ورصد ملامحها، وكان الغزل ميدانا رحبا وموضوعا شائعا في الشعر المغربي والأندلسي، " فعد من أكثر الفنون الشعرية التي طرقها الشعراء الأندلسيون، فما من شاعر إلا وأدلى بدلوه فيه، وقد استطاع الشاعر الأندلسي أن يرسم حبه ولهوه بأبيات تحسب من أجمل الشعر الأندلسي، استطاعت أن ترسم الأجواء وتعبر عن خوالج النفوس"[3].

فتحت المرأة أبواب التجربة العشقية أمام شعراء المغرب والأندلس، وفجرت قرائحهم، لتتدفق سيول إبداعاتهم، " وساعد على ذلك أسباب عدة أهمها: طبيعة فاتنة، وحضارة وعمران، وحدائق ورياض، ومجالس اللهو والخمر والغناء، وسبي متواصل، وأسواق للنخاسة رائجة يباع فيها الجواري والغلمان، وتدهور في السياسة والاجتماع لدى

أمراء الطوائف، وانصراف عن شؤون البلاد، فكان أن استغرقتهم الحياة ومباهجها، فأخلدوا إلى الحب والغزل، وكان للشعراء قسط وافر من هذه الناحية، فتغزلوا و أفرطوا في التشبيب"[4].

وإخلاد شعراء عصر الطوائف في الأندلس إلى الحب والغزل، وإفراطهم في التشبيب جعلا صاحب كتاب (صورة المرأة في الأدب الأندلسي) ينتهي إلى أن الأندلس – والمغرب – لم تعرف

---

[1] – عمار زغموش: صورة المرأة في القصة قبل الاستقلال، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة ، الجزائر، السنة التاسعة عشر، عدد نوفمبر / فيفري 106/105، 1995، ص109-110.

[2] – ينظر: محمد مصطفى هدارة: اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

[3] – نافع محمود: اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص167.

[4] – محمد صبحي أبو الحسين : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2005، ص110.

شاعرا عذريا، وإن عرفت الغزل المعنوي العفيف، " وهو أصيل قديم أصالة العرب وقدمهم، وهو في الأندلس مستمد من الغزل العذري في نجد والحجاز إلا أنه لا يسمى غزلا عذريا، فالغزل العذري كما حدده الدارسون أوسع، وأشمل من الغزل العفيف"[5].

والملاحظ على حكم هذا الدارس-ومن أخذ عنهم- هو تكرار الثنائية الأخلاقية (عفيف – إباحي) التي كرستها الدراسات العربية في تقسيم الغزل[6]، ومجال الدراسة لا يسمح بتتبع آراء أصحابها، وآراء من فككوا أسطورة العفة المتأسسة " على حنين سابق أسقطه القدامى – المتأخرون نسبيا – على عهد الغزل العذري الذي عد الأصل، وهو حنين موجود في كل عصر في الحقيقة، قد يعود إلى توهم الحريص على الأخلاق أن الماضي كان أزهى من حاضره، لأن القانون لم يكن منتهكا"[7]، يضاف إليه أن استقراء النصوص الشعرية القديمة – وحتى تراجم العشاق – يظهر أن الغزل العذري لم يكن متميزا كل التميز عن أشكال العشق الأخرى (عفيف – إباحي – اصطناعي – حسي – معنوي)، بل أبدع هذا التصنيف دارسو الغزل منذ القرن العشرين[8].

---

[5] – المرجع نفسه، ص159، وهو يعيد ما قاله إحسان عباس: إن بعض شعراء الطوائف والمرابطين قد أخذوا يتحدثون عن العفاف في شعرهم كمذهب أدبي، دون أن يعبر عن حقيقة أخلاقية ماثلة في نفوسهم. ينظر إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط1، ص159. وينظر : محمود عويد الطربولي: الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ط1، 2005، ص56، ويحيل على : إنقاذ عطا الله العاني: ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي(دراسة نقدية) ،رسالة دكتوراه ،آداب بغداد،1990، ص53-54.

[6] – ميز نجيب محمد البهبيتي بين المدرسة العذرية :عنترة وجميل[...] ومدرسة عمر بن أبي ربيعة واصفا أصحاب المدرسة الأولى بـــ :"عفة اللسان، وصدق الصبابة " نجيب محمد البهبيتي : تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ص146 وما بعدها. وينظر أيضا : غنيمي هلال : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980، ص22-32. وأضاف أبو الرحاب حسان ثنائية إثنية وجغرافية (بدوي- حضري/ عربي- أجنبي) يقول واصفا الحب العذري : "حب صادق بريء لأنه يصدر عن وفاء وإخلاص" منزها الشعراء الذين نشؤوا في البادية من أصل عربي عن انتهاج المجون والغزل بالمذكر:" لأنهم عرب يحافظون على تراثهم الأدبي". أبو الرحاب حسان: الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، 1974، ص14-167-215.

ويقول علي البطل:"وأما أبناء البوادي فقد اختلف حالهم ،إذ كانت حياتهم تميل إلى الشظف والخشونة ،لذلك فقد اختلفت الصورة في الشعر الحجازي بين بواديه وحواضره"،وينسب الحب العذري إلى البوادي، والغزل اللاهي إلى المدن.علي البطل:الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981، ص106.

[7] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص359.

[8] – أورد بعض الشعراء عبارة (الهوى العذري) أو لفظة (العذري) دون تمييزها عن الإباحي، يصف الأصفهاني شعر عمر بن أبي ربيعة يقول : "راق عمر بن أبي ربيعة الناس، وفاق نظراءه، وبرعهم بسهولة الشعر، وشدة الأسر، وحســن الوصــف [...] ومخاطبة النساء، وعفة اللسان". أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلميــة، بيــروت، ط2، 1992، م24، ج1، ص130.

وبالعودة إلى صاحب الحكم الذي نفى العذرية عن شعراء الأندلس والمغرب نجده قد اعتمد في نقده على التعليلات التالية:

1/ اقتصار الغزل العذري على امرأة واحدة، وهو ما لا يتوفر في شعر شعراء الغزل العفيف في فترة الطوائف والمرابطين، ولا يفهم من ذلك أن هذه الخصيصة موجودة في العصور الأندلسية والمغربية الأخرى.

2/ انعدام الوصف الحسي في الغزل العذري، فكثير من شعراء الأندلس والمغرب ممن نظموا غزلا عفيفا قالوا أيضا غزلا حسيا.

3/ عدم قصر القصيدة كلها على الغزل، بل كان غزلهم غالبا في مقدمات قصائدهم التقليدية.

رغم أن صاحب القول يرى أن العذرية وإن ارتبطت من حيث التسمية بمجموعة تاريخية هي قبيلة بني عذرة، إلا أنها بقيت أسطورة مغذية للخيال العشقي عند العرب متغنية بالحب المطلق اللامحدود بين كائنين محدودين، فقد يبدو حكمه تعميميا لم ينطلق من استنطاق النصوص الشعرية، فيكفي أن تعتمد معاييره في نفي العذرية عن شعراء الأندلس والمغرب على شاعرين أقر لأحدهما بالعفة دون العذرية، حين قال:" ومن شعراء الطوائف الذين سلكوا مذهب العفة في شعرهم الشاعر الكفيف الحصري، حيث يحكي قصة ليلة قضاها مع محبوبته التي ألقت بنفسها بين يديه مستسلمة، فكاد أن يهم بها لولا أن أدبه زجره، فاستعاذ بالله من شيطانه، وعف عن الوقوع في الفاحشة عفة المقتدر "[9].

وللشاعر الحصري القيرواني الضرير ديوان المعشرات خصه في نسيب مقتصر على امرأة واحدة، والقصائد العشقية التي نظمها الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي لا تخرج عن واحدية المحبوب.

ولا يصرح الأول باسم ملهمته، " ولعل ذلك عائد إلى تقليد اجتماعي يحرص على سمعة المرأة وينأى بها على أن تلوكها الألسن"[10]، ويكرر الثاني اسم (ألوف) في قصائده العشقية.

ووحدة الغرض في ديوان المعشرات تشديد على واحديه الحبيبة، " وهو المدلول البنيوي للعذرية"[11].

---

9 – محمد صبحي أبو الحسين: صورة المرأة في الشعر الأندلسي، ص150–151.

10 – محمود عويد الطربولي: الأعمى التطيلي، ص123.

11 – عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تـونس، ط1، 2005، ص26.

وبالانتقال إلى التعليل الثاني المرتبط بانعدام الوصف الحسي في الغزل العذري فنصوص العذريين لا تخلو من الأوصاف الحسية يقول جميل وهو إمام العذريين[12]:

(الطويل)

أَلَمْ تعْلَمِي يا عَذْبَةَ الرِّيقِ أنَّنِي أظلُّ إذا لمْ أَلْقَ وجهَــكِ صَادِيَا؟

ولا يعني ذلك موافقة فيصل سعد الذي نفى أن يكون جميلا " شاعرا عذريا متعاليا عن اللذة وفنون تصوير أوصاف الجسد"[13]، لأن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إباحي / حسي – عفيف / روحي)؛ فالشاعر قد يضمن صوره الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيتــه للمرأة وعن مفهومه للحــب، ويتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفاتنه، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

1-1: <u>الأنا– العذرية الشعرية</u>:

ألهمت المرأة شعراء المغرب في القرنين الخامس والسادس الهجريين، وفجرت طاقات إلهامهم، فأفردوا لها صدرا فسيحا في آثارهم، وما من شاعر منهم إلا وأدلى بدلوه في ميدانها الرحب، وأكد كثير منهم عذريته الشعرية نافين بها مقولة عدم وجود شاعر عذري خارج جغرافية المشرق التي درج كثير من الدارسين وسم الشاعر المغربي والأندلسي بها، وما تحمله من دلالات عدم القدرة على مواكبة التفوق المشرقي، وإن كان الإيمان بأن الأدب العربي يتلاحم مشرقه بمغربه.

وانطلاقا من عدّنا العذرية مذهبا فنيا يمثله العديد من الشعراء بعيدا عن الانتساب الجغرافي يعبر عن الأنا/الشاعر الذي يعيش العشق بمفهوم خاص نابع عن رؤية متميزة للحب، يجسد من خلالها الأنا/الشاعر/العاشق مكابدة العشق الممزوج بعاطفة مرهفة أساسها " نوع من الوصالية المبنية على الوقوف عند المقدمات، وعلى نوع من فن إمساك النفس مؤلم لذيذ في الوقت نفسه [...] هو ليس خضوعا للقانون الذي يمنع المتعة، بل هو تنظيم للمتعة بحيث لا تتجاوز الحد"[14]؛ وهو ما يدفع الشاعر/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته العشقية المجسدة لافتقاره العشقي، الحاملة لدلالات الشكوى اللاهبة والشوق إلى الحبيب والتحرق له والحنين إليه، والمخلدة للحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالأنا/العاشق، وأرهقته ليغص شعره بالبكاء.

---

[12] – جميل بن معمر: الديوان، دار صادر، بيروت، 1966، ص140.

[13] – فيصل سعد: في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينة نموذجا) ، الجامعة التونسية، تونس، 1992، ص35.

[14] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة،ص361.

يفتح الافتقار العشقي إلى المحبوب المجال أمام الأنا/العاشق للقول الشعري، يقول[15] **عبد الكريم النهشلي المسيلي**: (الكامل)

يَشْكُو هَوَاكِ إِلَى الدُّمُوعِ مُتَيَّمٌ ... لَمْ يَبْقَ فِيهِ لِلْعَزَاءِ نَسِيسُ
لَوْلاَ الدُّمُوعُ تَحَرَّقَتْ مِنْ شَوْقِهِ ... يَوْمَ الْوَدَاعِ قِبَابُكُمْ وَالْعِيسُ
دَرِكَ الزَّمَانِ وَحُبُّكِ ابْنَةَ مَالِكٍ ... فِي الصَّدْرِ لاَ خَلِقٌ وَلاَ مَدْرُوسُ

يتماهى الأنا/العاشق مع ضمير الغيبة (هو) شاكيا عذابات العشق مؤثرا الحرمان الذي سيذكي توهج أبياته العشقية (يشكو – متيم)، وتفضحه الدموع وقد أفاق على واقع البين ورحيل المعشوق (يوم الوداع)، ويتوافق غيابه (أنا المتكلم) عن البروز في النص مع غياب الأحبة ورحيلهم، ليتأرجح موضوعه الجمالي بين الحضور والغياب، " ويجعلنا بين نصين متوازيين نص الغياب الذي يقدمه الشعر"[16]، ونص الحضور الذي يتخيله متلقي هذا الشعر وقد انفتح على ماضي ذكريات اللقاء والوصال حين اغتنى الأنا/العاشق بالمحبوب، ليدفع الفراق إلى تأكيد الوفاء والإخلاص لذلك الماضي بما حوى من لحظات السعادة (حبك في الصدر) يملأ قلب المحب بالقدر الذي يرسخ آلام الافتقار(لا خلق – لا مدروس)، ويتقلب بذلك النص بين الافتقار (شوقه) والاغتناء (هواك)، ويتصارع الأنا/العاشق مع استحضار المحبوب الذي يغيبه الزمان (درك الزمان) بحدوث الفراق.

وإذا كان الشاعر القديم قد بكى الديار الدريسة وهو يقف أمام هول إخلاقها والبلى الذي لحق بها، فإن الأنا/العاشق في أبيات عبد الكريم النهشلي، ينفي عن شوقه هذه الصفات وقد حوى فؤاده الكليم مكان الحبيب وزمانه، مانعا عنه التحول والتغير.

ويلج الأنا/العاشق في نص **الحسن بن رشيق المسيلي** باب الذكرى يفتحه افتقاره العشقي، وقد اعتاد الارتواء أيام الوصال، ثم حرمه فجأة بعد هجر المحبوب له، لتزداد معاناته، ويتضاعف إحساسه بالحرمان، ويحاول التشبث بالصبر، يقول[17]: (الطويل)

أَرَى بَارِقًا بِالأَبْرَقِ الْفَرْدِ يُومِضُ ... يُذَهِّبُ مَا بَيْنَ الدُّجَى وَيُفَضِّضُ
كَأَنَّ سُلَيْمَى مِنْ أَعَالِيهِ أَشْرَفَتْ ... تَمُدُّ لَنَا كَفًّا خَضِيبًا وَتَقْبِضُ
إِذَا مَا تَوَلَّى وَمْضُهُ نَفَضَ الدُّجَى ... لَهُ صَبْغَةُ المُسْوَدِّ أَوْ كَادَ يَنْفُضُ
أَرِقْتُ لَهُ وَالْقَلْبُ يَهْفُو هُفُوَةً ... عَلَى أَنَّهُ مِنْهُ أَحَرُّ وَأَوْمَضُ

---

[15] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان في شعراء القيروان، جمع وتحقيق محمد العروسي وبشير البكوش، دار النشر التونسية،تونس،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د.ط،1986،ص176.

[16] – حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (دراسة موضوعاتية جمالية)،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص129.

[17] – ابن رشيق القيرواني: الديوان،ص89–90.

وَبِتُّ أُدَارِي الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ مُقْبِلٌ عَلَيَّ وَأَدْعُو الصَّبْرَ وَالصَّبْرُ مُعْرِضُ
وَأَسْتَنْجِدُ الدَّمْعَ الأَبِيَّ عَلَى الأَسَى فَـتُنْجِدُنِي مِنْـهُ جَـدَاوِلُ فُيَّـضُ
وَأَعْـذِرُ قَلْبًـا لاَ يَـزَالُ يَرُوعُهُ سَنَا النَّارِ مَهْمَا لاَحَ وَالْبَرْقُ يُومِضُ
يَظُنُّهُمَـا ثَغْـرَ الْحَبِيبِ وخَـدَّهُ فَذَا ضَـاحِـكٌ مِنْـهُ وَذَا مُتَعَرِّضُ
إِذَا بَلَغَتْ مِنْهُ الْخَيَالاَتُ مَا أَرَى فَأَنْتَ لِمَـاذَا بِالشُّخُـوصِ مُعْرِضُ

إيماض البرق يستثير الأنا/العاشق إلى استحضار المحبوب، وإلى السهاد واضطراب القلب، والاستغاثة بالدمع عساه يطفئ لوعة نيران الشوق، ويتوافق حضور المحبوب بالبرق (أرى بارقا) مع حضور أفعال الأنا وتجليها (أرقت – بت – أداري – أستنجد – أعذر)، وتحمل الفاعلية رؤية الأنا عالم المرأة وما تكتنفه من دلالات المعاناة يقول ابن حزم: " الحب – أعزك الله – داء عياء، وفيه الدواء منه على قدر المعاناة، وسقام مستلذ، وعلة مشتهاة لا يود سليمها البرء، ولا يتمنى عليلها الإفاقة، يزين للمرء ما كان يأنف منه، ويسهل عليه ما كان يصعب عنده"[18]، وإيثار الحرمان يزيد توهج النص العشقي، وتفضح الدموع الأنا/العاشق وقد أفاق على واقع البين؛ فلا يبقى له إلا تأكيد تجذر الشوق، وإعلان رفضه النسيان أو التخلي عن موضوعه.

لا يذكر الأنا/العاشق ماضي المسرة والحياة المشرقة أيام تمتعه بمحبوبه (سليمى)، وحين تبين استحالة الاغتناء به، ترقب ما يأتي منه (برقا) يجلي لياليه، ويحول حرمانه المتجذر بالشوق المؤكد في النص بالتكرار (أداري الشوق– الشوق مقبل)، وهي مداراة للماضي، وإخفاء للحظات الاغتناء وقد تبين استحالة عودتها (يظنها)، ولا يبقى للأنا/العاشق سوى استحضار ما يحيل عليها، أو ما هو كأنها (كأن سليمى) نافيا " فكرة الاتحاد بين أطراف الصورة"[19]، (البرق بإيماضه واختفائه، وسليمى بماضيها وحاضرها).

يستمر الأنا/العاشق في تغييب ماضي الوصال ولا يتذكر بذلك ما يغتني به – وإن كان الاغتناء آنيا يزول بمجرد إدراك الأنا لحاضره –، محاولا إيقاف الشوق الدال على الافتقار، ليؤجل هلاكه، لاستحالة عودة ما مضى، ويأسه من الحاضر والمستقبل، وهو ما قد يفسر انقسام فاعليته بين قلبه (أعذر قلبا) الذي راعه لهيب النار المشعلة فيه برؤية إيماض البرق متأرجحا بين الظهور والاختفاء، وهو ما يستحث خياله على استحضار المحبوب والاغتناء به، ثم الآخر الذي تماهى الأنا/العاشق فيه المخاطب (فأنت)، متسائلا عن إصراره على تغييب الماضي (بالشخوص معرض) وإيقاف الشوق.

---

18 – ابن حزم: طوق الحمامة في الألفة والألاف،تح إحسان عباس،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

19 – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف،ط1، 2006،ص163.

الأنا/العاشق خبر آلام الشوق وتباريحه المؤدية إلى الموت، يواصل تساؤلاته التي تبرز خصيصة تفجر الصراع بين استمرار التجربة العشقية بما تحمل من عذاب وضنى، وإيقاف الشوق والخلود إلى النسيان، يقول[20]: (البسيط)

مَنْ ذَا يُعَالِجُ عَنِّـــي مَـــا أُعَالِجُهُ مِنْ حَرِّ شَوْقٍ أَذَابَ الْقَلْبَ لاَعِجُهُ

وَمَنْ يكُنْ لِرَسِيسِ الشَّوْقِ دَاخِلُهُ يَكُنْ لِفَرْطِ الضَّنَى وَالسُّقْمِ خَارِجُهُ

يحمل الشوق وقد تمركز حول دلالات (حر – أذاب – لاعجه – رسيس – ضنى – السقم) الحدث المأساوي في التجربة العشقية؛ إذ الأنا/العاشق في محاولته الابتعاد عن عالم العشق وإيقاف تباريح الهوى ولواعجه، يسعى إلى الخلاص من الاضطراب وحرقة القلب ورسيس الحمى المصاحبة له، لينهي سقامه وهزاله ويتجاوز (عني) حر الشوق وتأجج الحرمان العشقي الباعث للقول الغزلي.

وفي الإصرار على الاستمرار في بعث الشوق ومحاولة تحويل الافتقار إلى اغتناء تبرز المواجهة في نص **عبد الوهاب الغطاس** بين الأنا/العاشق المصر على العذاب، وأصوات النهى الداعية إلى الابتعاد عن دائرة العشق وإيقاف التجربة العشقية يقول[21]: (الطويل)

أَيَا عَاذِرِي فِي فَيْضِ دَمْعِي إِذَا جَرَى وَإِنْ عَاذِلِي لَمْ يَسْتَمِعْ فِي الْهَوَى عُذْرِي

لَقَدْ لَذَّ لِي فِي الْحُبِّ تَعْذِيبُ مُهْجَتِي وَمَا لَذَّ لِي عَنْ ظَالِمِي فِي الْهَوَى صَبْرِي

فَيَا عَاذِلِـــي فِـــي عَبْرَةٍ قَدْ سَفَحْتُهَا لِهَجْـــرٍ وَأُخْـــرَى قَبْلَـــهَا خِيفَـــةَ الْهَجْرِ

رُوَيْدَكَ قَدْ أَغْرَيْتَ قَلْبِـــي بِلَوْعَتِـــي وَوَكَّلْـــتَ أَجْفَانِـــــي بِـــأَرْبَعَـــةٍ غُـــزْرِ

فَدَعْنِـــي أُرَوِّ الأَرْضَ صوّحَ نَبْتُهَا بِدَمْعِـــي إِذَا لَـــمْ يَرْوِهَا سَبَـــلُ الْـــقَطْرِ

عَلَى أَنَّنِـــي لَمْ تَبْقَ إِلاَّ حُشَاشَتِـــي وَلَمْ يَتْرِكْ مِنِّـــي السَّقَامُ سِـــوَى ذِكْرِي

الافتقار إلى المحبوب يؤجج الحرمان الضروري ليكون العشق ويتغنى به، ويدفع الأنا/العاشق إلى التلذذ بموضوعه العشقي لما فيه من رقة حب وانكسار، وقسوة الحزن وصفائه ولهفة الخائب وصبوة المشبوب الذي لا يستطيع أن يتوب عن الشوق، ولا يقوى على التجمل؛ فيبوح مصورا خيبته وسقامه (دمعي – تعذيب مهجتي – سفحتها – لوعتي – أجفاني)، إصراره يدفع إلى بروز صوت الأنا وهو يعلن دخوله عالم العشق (لذّ لي – أنّني) مؤكدا افتقاره إلى المحبوب وطلبه إياه، يقول

---

20 – ابن رشيق القيرواني: الديوان،ص53.

21 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ،ص232.

(أفلاطون) في كتاب (المأدبة): "الحب هو شوق الإنسان إلى ما لا يملك وإلى ما هو فقير إليه"[22]، وشوق الأنا/العاشق إلى موضوعه العشقي يدل على افتقاره إليه (تعذيب مهجتي).

والحديث عن التعذيب والذلة والالتذاذ بهما يدفعنا إلى الفصل بين حياة صاحب النص والأنا المتكلمة فيه؛ " لأننا لا [نعد] النصوص امتدادا لحيوات أصحابها، ولا نهتم بها [بعدها] تراجم حية أو سيرا، إن الأدب يمثل عالما مختلفا عن الواقع"[23] ، ويذكر فيض الدمع والالتذاذ بعذاب العشق بوصية أبي تمام للبحتري لينفتح له باب القول الشعري: " ... فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة وقلق الأشواق، ولوعة الفراق"[24] ؛ وتكون الذلة شعرية لا علاقة لها بالأنا التاريخية.

وتتضح جمالية الافتقار العشقي، والإيهام بانعدام القدرة على السيطرة على النفس ليتحقق الخضوع للموضوع العشقي والذلة له، ويؤكد الأنا/العاشق في نص **أبي حبيب عبد الرحمن بن أحمد بن حبيب المسيلي** ذلك حين يصر على استمرار وجعه العشقي، ويتألم لأنه لم يمت يوم فارقه الحبيب، يقول[25]: (البسيط)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهْوَ نَاظِرُهَا — وَمُتْلِفُ الْقَلْبَ وَجْدًا وَهْوَ مَرْتَعُهُ
إِذَا بَدَا حَـالَ دَمْعِـي دُونَ رُؤْيَتِهِ — يَغَارُ مِنِّـي عَلَيْـهِ فَهْوَ بُرْقُعُهُ
قَلْبِـي الْوَفِيُّ وَجِسْمِي لاَ وَفَاءَ لَهُ — مَا مَنْ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتْبَعُهُ
إِنْ كَـانَ حَجَّبَهُ بُقْيَـا عَلَيْـهِ فَلَمْ — أَطَاقَ حِيـنَ نَأَى عَنْـهُ يُشَيِّعُهُ
لَـوْ أَنَّهُ ذَابَ سُقْمًـا يَوْمَ رِحْلَتِهِ — كَانَ الْوَفَاءُ لَهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعُهُ

ينقسم الأنا/العاشق بين قلبه وجسمه مبرزا تصارع ذاته، وهذا الصراع يظهر التعارض بين الثنائيات الذي وسم الأبيات؛ إذ العاشق لا يبصر لغلبة الدماء على عينيه (جفوني دماء) والمعشوق ينظر إليه (ناظرها)، وقلبه مثخن بالجراح (متلف القلب) وموضوعه العشقي خال من تباريح الهوى (مرتعه)، ويرغب في رؤية المحبوب والاغتناء بها، فيمتنع ذلك عليه، ويقابل وفاء قلبه بانتفاء تلك الصفة عن جسمه الحامل لهذا الفؤاد المشوب بنار العشق (وفي – لا وفاء له)، نصفه الأنا/العاشق يروم الحرمان ويخلده، ونصفه الآخر يجاهد لينسى ويوقف معاناته العشقية، لأنه يعلم يقينا أن الاستمرار يؤدي إلى السقام ثم إلى الموت (لو أنه ذاب سقما) وفاء للمحبوب وقد غاب وابتعد.

---

[22] – **Platon: Le Banquet ou De l Amour, trad Mario Meunier, Paris, Albin Michel, 1947, P121-.**

[23] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة،ص192.

[24] – ابن رشيق القيرواني: العمدة ،ج2،ص114.

[25] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص143.

خضوع العشاق وتذللهم في أقوالهم الشعرية يحاكي أفعال العاشقين، ويبقى للمتلقي إمكانية الربط بينهما بخياله، يقول قدامة بن جعفر: " ومما أختم به القول أن المحسن من الشعراء فيه [الغزل] هو الذي يصف من أحوال ما يجده ما يعلم به كل ذي وجد حاضر أو دائر أنه يجد أو قد وجد مثله، حتى يكون للشاعر فضيلة الشعر"[26]، والأنا/العاشق في نص **محمد بن عبدون الوراق السوسي** يصر على التذلل والخضوع لموضوعه العشقي والموت صبابة، يقول[27]: (المتقارب)

أَتُبْصِــرُ أَمْ أَنْــتَ لاَ تُبْصِرُ	**هُــوَ الْحُبُّ يَجْرِي بِمَا يقدرُ**
تَذَلَّلْ وكُــنْ خَاضِعًا خَاشِعًا	**فَذُلُّ الْهَــوَى عِــزُّكَ الأَكْبَرُ**
ولاَ تُنْكِــرَنَّ احْتِكَامَ الْهَوَى	**فَأَحْكَامُــهُ فَــوْقَ مَــا تُنْكِرُ**
إِذَا عَــزَّ دَمْعٌ فَأَغْرِ الْهَوَى	**بِــهِ وَابْــكِ إِنَّ الْبُكَــا أَعْذَرُ**
أَيَا وَاحِدَ الْحُسْنِ أَوْحَدْتَنِي	**لمَا بِــي وَإِنْ كَانَ لِي مَعْشَرُ**
يحَامُونُ دُونِي ولَكِنْ حِمَى	**فُــؤَادِي أُبِيــحَ ولَمْ يَشْعُرُوا**
عَزَمْــتَ بِهجْرِي وَغرَّقْتَنِي	**بِدَمْــعٍ يَفِيــضُ وَلاَ يَــقْطُرُ**
وَعَايَنْتَنِي كَيْفَ أَشْكُو الْهَوَى	**كَمَــا يَشْتَكِــي فَقْرَهُ الْمُعْسِرُ**

يخلو مطلع الأبيات من العلامات الدالة على حضور الأنا، ويستهل بالاستفهام (أتبصر؟)، وتوظف الهمزة وهي أشيع وحدات الاستفهام استعمالا، ومتخصصة في طلب التصور والتصديق، وتلتبس بالأمر في الطلب – وإن برزت الحركة الضدية بينهما – فالاستفهام حركة تتجه من الخارج إلى الداخل بخلاف الأمر الذي تكون حركته من الداخل إلى الخارج، والنص الشعري " خطاب أداته اللغة بألفاظها وأنساقها، ولأن نسق الاستفهام يظهر أسرار الحوار الداخلي لنفسية الشاعر [الأنا] في استدراكها وتوهجها"[28]، ليبرز الآخر المتكلم والآخر المخاطب في البيت الأول (أتبصر أم أنت لا تبصر؟) هو الأنا/العاشق، وينقلب معه الغياب حضورا، ويكون التأثير أدل وأوقع؛ فإذا الأنا لم يعرض نفسه على المتلقي مباشرة ليحمله على القرب منه، فإن تموضعه في الآخر وإن حمل غيابه فهو في الحقيقة حضور مؤجل، فذات الأنا " مهما اصطنعت من الأقنعة فإن هذه الأقنعة تظل أقوى دلالة عليها، وأصدق إفضاء بمكنونها من وجهها الصريح المباشر"[29]، وحين يجعل الأنا/العاشق من

---

26 – قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، مصر،1963،ص144.

27 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص393.

28 – سلام كاظم الأوسي: الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر،أطروحة دكتوراه،كلية التربية، ابن رشد،جامعة بغداد،2000 ،ص230.

29 – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر،ص68.

ذاته موضوعا قابلا لأن يخاطب ففي ذلك خصيصة فنية على مستوى التأثير الجمالي لأدائه الشعري، يدل على وعيها بذاتها العشقية وتنبهها لها.

الأنا/العاشق لا يرى في الذلة للموضوع العشقي والخضوع له والألم من هجره واليأس من وصاله هزيمة، بل يراه قدر (هو الحب يجري بما يقدر) عليه الاستمرار فيه وطبعه بطابعه (تذلل-كن – لا تنكرن – أغر الهوى – ابك)، وإذا كان الموضوع العشقي قد اغتنى بتفرده بالحسن والجمال (واحد الحسن)، فإنا الأنا/العاشق قد تفرد بالافتقار إليه (أوحدتني)، واستشعر وحدته رغم الحشود المحيطة به (لي معشر – يحامون دوني)؛ ولأن الأنا/العاشق يبث مشاعره ومخاوفه متقلبا بين آلامه وآماله يبرز ضمير المتكلم معلنا عن نفسه (بي – لي – دوني – فؤادي – هجري – أشكو الهوى)، فالاغتناء تبعه افتقار يفتح القول العشقي ويمده بطاقاته حتى لا ينفد معينه.

وترتبط العذرية العشقية بالموت عشقا، ينذره الأنا/العاشق قربانا في ساحة العشق، وقد استولى عليه الألم وعجز عن التجلد ومداراة عشقه، يقول[30] **عبد الله بن محمد التميمي الدركادو:** (مجزوء الرمل)

كُلُّ يَوْمٍ أَنَا مِنْ حُبِّـــ ... كَ فِـــي نَوْعٍ جَدِيـــدْ
يَغْتَدِي صَعْبٌ شَدِيدٌ ... بِي إِلَى صَعْبٍ شَدِيدْ
ولَعَمْرُ اللهِ مَا قَــلْـــ ... بِيَ فَالْقَلْــبُ جَلِيــدْ
وَالَّذِي أَلْقَى وَيَلْقَـــى ... دُونَهُ مضْغُ الْحَدِيــدْ
أَنَا حَيُّ الْوَصْلِ يَوْمِي ... وَغَدًا مَيْتُ الصُّـــدُودْ

تنطلق الأبيات من جمالية البوح، يفتحها الأنا/ العاشق (أنا من حبك)، ويختمها (أنا حي الوصل) لتتأكد الفاعلية العشقية (بي – قلبي – ألقى – يومي)، ويركز الأنا/العاشق على فعل الزمن (يغتدي – يومي – غدي) ليبرز صيرورة عشقه السائر نحو الهلاك، فهو – وإن اعتاد تباريح الجوى – متيقن أن خاتمة صدود معشوقه عنه وهجره له ستكون الموت (ميت).

ولعل الأنا/العاشق وهو يتمثل العذرية الشعرية يتجلى في شعر **علي الحصري القيرواني الضرير** بشكل واضح جلي، وهو الذي جعل قصائده في ديوانه (المعشرات) لا تنحرف عن موضوع النسيب/الحب، فقد عمد " إلى النسيب بما هو جزء إكسسواري في القصيدة الجاهلية وحوله إلى

[30] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص221-222.

غرض شعري مستقل"[31]، حيث جعل المعاني تتشاكل دلاليا محولة الديوان إلى قصيدة واحدة تروي قصة حبه، يقول[32]:(الطويل)

إذا كُنْتَ خِلْوًا فاعْذِرِ الصَّبَ في الهَوَى ... فما المُبْتَلَى والمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ
أَتَأْمُرُنِــي بالصَّبْرِ عَمَّنْ أُحِبُّــــهُ ... وَهَيْهَاتَ ما لِي في هَوَاهُ عَزَاءُ
أموتُ اشْتِيَاقًا ثُمَّ أحْيَا لِشِقْوَتِـــــي ... كذاك حياةُ العاشقين شَقَـــاءُ
ألا إنَّ قَــلْبَ الصَّبِ في يَــدِ حِبِّـــهِ ... يُقَلِّبُهُ في الحُبِ كيْف يَشَـــاءُ
إليكَ فلَوْ ذُقْــتَ الهَــوَى لَعَذَرْتَنِـــي ... جُفُونُكَ وَسْنَى والفؤادُ هَبَــاءُ
أنا لُمْتُ أَهْلَ العِشْقِ قَبْلَكَ في الهَوَى ... فَـــهَا أَنَا أُزْرَى بينهم وأُسَـــاءُ
أَصَابَتْ فُؤادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إذْ رَمَتْ ... فَلِلَّهِ قَتْلَى الأَعْيُـــنِ الشُّهَـدَاءُ

هو حب مشوب بالحرمان والهزيمة: (المبتلى – مالي عزاء – أموت – أحيا لشقوتي – شقاء – أُزْرَى – أُسَاءُ)، سيذكي توهج القصيدة الغزلية، ويأخذ طابعا مأساويا يحمل صراع / مواجهة بين الأنا – الآخر، ويكون ثمنه الموت المشكل لمميزات البطل العاشق/المأساوي الطالب للمستحيل في شخص المعشوق، والذي بدأت قصة حبه من اللحظة الخاطفة غير المتوقعة (أصابت فؤادي أسهم اللحظ) بنفاذها إلى قلب العاشق/البطل المأساوي، ولترسم فصول المعاناة وتوالي الأزمات، وتنتهي بالموت.

وفكرة سهـــام اللحظ درج الشعراء على تصويرها، فالنظرة حسب أبي إسحاق إبراهيم الحصري صاحب (المصون في السر المكنون): " من المحب موت عاجل، ومن المحبوب سم قاتـــل"[33]، وهي فكرة استساغها متقبلو شعر الغزل ونقاده، " فعد بيت امرئ القيس: (الطويل)

وما ذَرفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي ... بِسَهْمَيْكِ في أَعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

أنسب ما قالته العرب"[34]، ردده الشعراء تأصيلا للنظرة القاتلة في حديثهم عن مصارع العشاق، وربما فكرة المعشرات وتسميتها مستمدة منه، فكل بيت يمثل عشر معشر؛ ولكثرة ما ربط الشاعر بين عيني المحبوبة ومصرعه في العشق يقول[35]: (الطويل)

---

[31] – عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري، ص24.

[32] – علي الحصري القيرواني الضرير:الديوان، ص212.

[33] – أبو إسحاق إبراهيم الحصري: المصون في السر المكنون، تح النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1990، ج1، ص51.

[34] – المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران): الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تح علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4، ص235.

[35] – علي الحصري القيرواني الضرير:الديوان، ص227.

طَمِعْتُ بِأَنْ أَسْلُو الهَوَى فَغَلَبْتَنِي   وَقَـدْ ضَرَبَتْنِـي مُقْلَتَاكِ سِيَاطَا
طَوَيْتُ بُطُونَ العِيسِ نَحْوَكِ حِجَةً   وأَوْجَفْتُ خَيْلِي فِي هَوَاكِ رِبَاطَا
طَعَنْتِ فُـؤَادِي مِنْ بَعِيدٍ وهَكَذَا   قَنَا اللَّحْظِ يَبْلُغْنَ النُّجُومَ شِطَاطَا
طَرِبْنَا ومِنْ أَلْحَاظِ عَيْنَيْكِ سُكْرُنَا   فَأَيَّـةَ خَمْـرٍ مِنْـهُمَا نَتَعَـاطَا
طِبَاعِي أَبَتْ إِلاَّ التَّذَلُّلَ فِي الهَوَى   ولا زَالَ خَدِّي لِلْحَبِيبِ بِسَاطَـا

يضاف إلى ذلك تكراره لفكرة ذلة العاشق المستوحاة "من القلب المُقَتَّلِ"، ليخصص القلب بالذلة والخضوع يقول[36]: (الطويل)

زِمَامُ قُلُـوبِ العَاشِقِيـنَ بِكَفِّـهِ   تُقَـادُ كَمَغْـلُولِ اليَدَيْنِ وتُحْفَـزُ
زُبَى الأُسْدِ أَوْ أَشْرَاكُهَا لَحَظَاتُها   وسَيْفُ الرَّدَى فِيهَا فَكَيْفَ التَّحَرُّزُ
زَعَمْتُمْ بِأَنَّ الحُـبَّ فِيهِ تَذَلُّـلٌ   صَدَقْتُمْ وفيه لِلْمِـلَاحِ تَعَـزُّزُ

والوقوف عند المقدمات هو الذي يجعل هذا الحب إشكاليا؛ فالشاعر/العاشق كان عليه أن يصمت احتراما لمبدأ الكتمان، يقول[37]: (الطويل)

جَرَى القَدَرُ الجَارِي عَلَيْهِ بِفُرْقَةٍ   فَلَيْسَ لَهُ مِنْ دَاخِلِ الهَمِّ مَخْرَجُ
جَلِيدٌ على الكِتْمَانِ لَوْ لَمْ تَبُحْ بِهِ   دُمُوعٌ على خَدَّيْهِ بالدَّمِ تُمْـزَجُ

وإيثار الحرمان هو الذي سيذكي توهج القصيدة، والدموع تفضح العاشق الذي حرم أحقية البوح بما يكابده، وهو يمسك نفسه مكتفيا باللفتة السانحة، وبالكلمة الحلوة يجود بها عليه ثغر محبوبته، وغاية أمانيه أن يستمر في رؤيتها، وألا يفارقه طيفها، يقول[38]: (الطويل)

ثَوَيْـنَا ونَحْنُ اثْنَانِ و اللهُ ثَالِـثُ   ثَلاثَ لَيـالٍ لا تَـرانا الحَـوادِثُ
ثِيَابُ سِوَانا دَنَّسَتْـها الخَبَائِـثُ   ثِقَاةُ الهَوَى مَاتُوا وإِنِّـي لَوَارِثُ
فَرُبَّـتَ حَالٍ نَاسَبَتْ بَينَ أَشْكَـالِ

وهو يعلن أن حبه يرفض الدخول في دائرة إشباع الشهوة واستهلاك الجسد، ويتحقق بذلك المنع الذي هو شرط من شروط قيام الشوق؛ يقارب المحظور (نحن اثنان) و(الله ثالث) دون ارتكابه، ليتجلى بذلك أن الشاعر/العاشق لا يخضع للقانون المانع للعشق، بل هو ينظم متعته بتنظيم بعد المعشوقة ومنعها، يقول[39]: (الطويل)

---

36 – نفسه، ص222.

37 – نفسه، ص216.

38 – نفسه، ص107.

39 – علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان ، ص217.

حسِبْتُ النَّوَى تُسْلِي فَزِدْتُ بِهَا هَوًى   وَأَغْلَقْتُ بَابَ الْوَصْلِ مِنْ حَيْثُ يُفْتَحُ
حُرِمْتُ وِصَالَ الْحِبِّ فِي طَلَبِ الْغِنَى   وَأَيَّ غِنًى فِـي وَجْهِـهِ كُنْتُ أَرْبَحُ

فالنوى وإغلاق باب الوصل وطلب الغنى شكلت مجتمعة الحدث المأساوي (الفراق/ الغربة / الارتحال) الذي سيدفع الشاعر إلى التعبير بضمير المتكلم (الأنا) عن خبرته المأساوية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهبة، وتحرق للحبيب وحنين، وشوق إليه، خلدت لحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالشاعر فأرهقته، فغص شعره بالبكاء؛ فهو تأثر وصبابة، وألم لصدود المحبوبة التي يرى بها، وبحبها معنى الحياة، فهو يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست بالوطن يقول[40]: (الطويل)

ثِقِي بِي عَلَى ذا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِـمٌ   بِعَيْنَيْكِ لا أَشْكُو وَلَسْتُ بِحَانِـثِ
ثُبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَـنَا   إِذَا غَيَّرَ الأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ
ثَنَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكِ وَمَا انْثَنَى   فُؤَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلَ لابِثِ

ويقول باعثا في نصه أبعادا درامية من توظيفه لأسس جمالية ثلاثة: المكان – الزمان – المرأة حاملة للحس المأساوي الحنيني، يقول[41]: (الطويل)

دِيَارُهُمُ لاَ غَيَّرَتْـكِ يَـدُ الْبِـلَى   وَلاَزَالَ يَسْقِيكِ الْحَـيَا وَيَجُـودُ
دَنَوْتِ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدِ عَلَى النَّوَى   وَكُلٌّ لَـهُ قَلْـبٌ عَلَيْـكِ عَمِيـدُ
دَعَوْنَاكِ مَرْضَى لَوْ شُفِيتِ مُجِيبَةً   ولَمْ تَسْمَعِي مَا نَحْنُ عَنْكِ بَعِيـدُ
[...]دَهَتْـنَا اللَّيَالِي بِالنَّوَى فَتَفَرَّقَتْ   جَآذِرُ كَانَتْ تَلْتَقِـي وَأُسُـودُ
دَوَائِرُ ذِي الدُّنْيَا تَـدُورُ بِأَهْلِـهَا   فَتُنْقِـصُ أَحْوَالَ الْفَتَـى وَتَزِيـدُ
دَرَارِيَ سَعْدِي لِلأُفُولِ تَجَانَحَـتْ   فَبِيضُ اللَّيَالِي فِي عُيُونِيَ سُـودُ
دُمُوعِي لَهَا مِنْ أَرْبُعٍ وَحُشَاشَتِي   وَفِيـهَا لُبَانَاتِـي فَـأَيْنَ أُرِيـدُ

ينادي الشاعر ديار الأحبة، ويدعو لها بالسقيا ليبث فيها الحياة؛ فالغربة موت، وهو يفتقر لزمن السعادة/حس الماضي، وهو أكثر افتقارا لمكان السعادة/حس المكان؛ فيدمج حس المكان في نصه بحس الزمان، ويضيف إليهما افتقاره العشقي للحبيبة/حس المرأة، وهذا الحنين/ الافتقار يذكر بالمقدمة الطللية في الشعر العربي الجاهلي التي جسدت هذه الأسس الجمالية الثلاثة جاعلة المكان هو المثير الأساس للنزعة الحنينية؛ إلا أن الشاعر الحصري على عادة الشعراء العذريين جعل من المرأة

[40] – نفسه، ص215.
[41] – نفسه، ص219.

المعشوقة المثير الرئيس لحس المكان والزمان، فلـم تعد المرأة تابعة للمكان كما فـي المقدمة الطللية، يقول[42]: (الطويل)

خَبَتْ كُلُّ نَارٍ غَيْرَ نَارِ صَبَابَتِـــي　　سَتَبْقَى وَإسْرَافِيلُ فِي الصُورِ نَافِخُ
خُذِي أَدْمُعِي يَا رِيحُ هَدْيًا إلى الْحِمَى　　لِتَسْقِيَــهُمْ مِنْهَا الْغُرُوبُ النَوَاضِخُ
خَوَاطِرُ قَلْبِي أَخْبَرَتْنِــي بِأَنَّهُـــمْ　　عَلَى الْعَهْدِ لَمْ يَفْسَخْ وِدَادِيَ فَاسِخُ

بل أصبح الحنين (التوقان المنهوم إلى الماضي وإلى أماكن معينة)[43] تابعــا للمرأة، ومرتبطا بها، وقد اشترط يوسف اليوسف أن يتوفر النص على العناصر الثلاثة ليحقق النزوع النوستالجي المأساوي الذي يرتفع بذلك العمل الفنــي، إذ " الملحوظ في الشعر النوستالجي العذري كله أنــه كلما تناقصت العناصر الثلاثة السابقة تناقصت فاعليــة القصيدة، وتأثيرها الانفعالي؛ بمعنى أن حــذف عنصر واحد يؤدي إلى مستوى أدنى من مستوى قصيدة تنطوي على العناصر الثلاثة كاملة"[44]، وقد تحيلنا لفظتا (تناقصت – حذف) على الدلالة: (لم يصرح بها)، وهو ما يجعلنا في بحثنا هذا لا نتفق، أو نخالف صاحب القول مستندين إلى الحقيقة التي تبرز أن الإضمار وعدم التصريح قد لا يؤول بالحذف، وقد يحمل قيمة جمالية تزيد عن قيمة التصريح؛ فالشاعر حين يقول[45]: (الطويل)

عَشِيَّاتِ أَيَّامِ الْحِمَى جَادَكِ الْحَيَــا　　لَقَدْ كُنْتِ رَيْحَانَ الْمُحِبِّينَ فَارْجِعِي
عِذَارُكِ مِسْكٌ أَذْفَــرٌ فِي أُنُوفِـنَا　　فَشَوْقًا إِلَى مَشْمُومِكِ الْمُتَضَــوِّعِ
عَمِيدُ الْهَوَى يُشْفَى بِهِ مِنْ سُقَامِهُ　　فَــأَهْدِي إِلَيْنَا نَشْــرَهُ نَتَمَتَّــــعِ

يجعل التذكر يدمج الزمان: (عشيات أيام) الماضي بالمكان الذي ضم هذه الأوقات وبالأحبة الذين عايشوا الزمان والمكان، ويظهر: إن تذكر الحبيب يفضي بالضرورة إلى تذكر المكان والزمان، ولا يحتاج ذلك إلى التصريح، " في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود أن يحيا في الماضي – حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة – ، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمن مكثفا، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمان"[46]؛

---

42 – علي الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص218.

43 – يوسف اليوسف: الغزل العذري (دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيــروت، ط2، 1982، ص43.

44 – علي الحصري القيرواني الضرير:الديوان ، ص44.

45 – علي الحصري القيرواني الضرير:الديوان، ص231.

46 – مدحت جبار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص21.

فحنين الشاعر إلى (المرأة ــ الزمان ــ المكان) يدل على افتقاره إلى كل ذلك، وهو يكثف هذا الافتقار إذ يربطه بمعاني الفقد والفوات والانفصال بعد الاتصال.

يحاول الأنا/العاشق في شعر **الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي** إخفاء افتقاره العشقي، فتغلبه لوعة الحب، وينصاع لأوامر المعشوق وذلته أمامه، يقول[47]: (الطويل)

أَمَا وَالْهَوَى مَا حُلْتُ قَطُّ عَنِ الْعَهْدِ ... وَإِنْ كَـــانَ مَا أُخْفِيهِ فَوْقَ الَّذِي أُبْدِي
وَكَيْفَ بِكِتْمَانِـــي عَنِ النَّاسِ حُبَّكُمْ ... وَعِنْدِي لَكُمْ مِنْ لَوْعَةِ الْحُبِّ مَا عِنْدِي
أَلُـــوفُ وَقَـــاكِ اللهُ كُـــلَّ مُسَاءَةٍ ... بِعَيْشِكِ قُولِي كَيْفَ حَـــالُكِ مِنْ بَعْدِي
حَفِظْتِ ذِمَامِي أَمْ نَسِيتِ مَوَدَّتِـــي ... فَإِنِّي –وَحَق الْحُبِّ– بَاقٍ عَلَى الْعَهْدِ
وِدَادُكِ مرْعَـــى كَمَا شَاءَهُ الْهَوَى ... عَلَى أَيِّ حَـــالٍ مِنْ تَـــدَانٍ وَمِنْ بُعْدِ
وَقَدْ عِيلَ صَبْرِي مُذْ نَزَعْتِ فَهَا أَنَا ... مَتَى رُمْتُ صَبْرًا عَنْكِ نَازَعَنِي وَجْدِي
سَلِي الْقَلْبَ عَمَّا قُلْتُ يُخْبِرْكِ أَنَّهُ ... بِكَفِّـــكِ رَهْنٌ مَـــا لَـــهُ الدَّهْرَ مِنْ رَدِّ

حدوث النوى بإغلاق باب الوصل شكل الحدث المأساوي (الفراق – الارتحال)، ودفع الأنا/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن خبرته العشقية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهبة وتحرق إلى المحبوب وشوق إليه يحقق جمالية البوح بالافتقار العشقي.

يفتتح النص بالقسم المرسخ للعشق(أما والهوى) ويتأكد ذلك بـــ (حق الحب)، تعضده أفعال الأنا/العاشق وتمده بلواعج العشق (حلت – أخفيه – أبدي – رمت)، ويبوح الأنا بحيرته التي تأخذ نفسه في كل اتجاه (أخفي – أبدي) وتشي بمواجده الظامئة المتلهفة إلى الخلاص من وحشة الافتقار العشقي (باق على العهد – عيل صبري)، يحاول الصبر وتنعشه الذكريات حين ملأ الهوى حياته (فها أنا – رمت صبرا – نازعني وجدي)، الفراق يجرح قلب العاشق (مذ نزعتي)، والأنا/العاشق يتزود بالصبر (أنا رمت صبرا) والوجد مدعوما بالدهر ناصب أحبولة العشق يصارعه (ينازعني) ويصرع الأنا/العاشق في ساحة العشق.

ويستمر الأنا/العاشق يتأرجح بين الصبر والبوح في تجربته العشقية، ويبحث عن المرأة فلا يجدها، يجاهد الإخفاق مخفيا الإعياء، ويتحول شعره بذلك إلى تأوهات تناجي الذكريات، وتتحدى العواذل، وتستلذ عذابات العشق، يقول[48]: (المديد)

---

[47] – الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان،تحقيق محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أعراب ومحمد بن تاويت التطواني، منشورات كلية الآداب،جامعة محمد الخامس، د ت، ص95.

[48] – الأمير سليمان أبو الربيع الموحدي: الديوان،ص56.

مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوَاحِظِ مَنْ قَلَّمَا يَرْمِي فَيُخْطِئنِي
هَبْكُمُ أَنِّي الْقَتِيلُ بِمَا قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَى بَدَنِي
فَاحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي طَرْفَهُ خَوْفًا مِنَ الْفِتَنِ
وَدَعُونِي أَسْتَلِذُّ هَوَى مَنْ –وَحَقِّ الْحُبِّ– تَيَّمَنِي
فَرَمَاهُ اللهُ مِنْ كَثَبٍ مَنْ غَدَا فِي الْحُبِّ يَعْذِلُنِي
أَيْنَ مَنْ يُعْدِي الْفُؤَادَ عَلَى طَرْفِهِ الْجَانِي فَيُنْصِفنِي
كَيْفَ لِي بِالانْتِصَارِ وَقَدْ قَالَ لِي إِنْ متَّ أَعْجَبَنِي
أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ وَهْوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي
وَأَنَا كَلِفٌ بِذَاكَ أَرَى حُبَّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ

قلب الأنا/العاشق بكف الحبيب، أعياه الوجد؛ إذ طال بلاؤه، ولن ينقذه غير الموت (القتيل – أستلذ – هوى)، يذكّر المعشوق ألم الفراق ولوعة الضنى، ويبوح بأنه ألف حرقة الهوى واستلذ صعبه واستهانت عليه شدته، ولواعج العشق واقعة عليه تنفي فاعليته (يخطئني – تيمني – يعذلني – ينصفني – أعجبني – يظلمني) اشترك فيها المعشوق والعاذرون، ويؤكد الأنا/العاشق استمراره في تحمل آلام الصبابة، لتبرز الأنا وتعلن (أنا أهواه – أعشقه)، كأنها تطبّق ما أعلنه قدامة بن جعفر وهو يحدد سياسة القول العشقي: " يجب أن يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على إفراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما فيه من الخشن والجلادة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعز"[49].

في خشوع الأنا/العاشق لموضوعه العشقي وذلته له تأكيد على رفض الإصغاء لأصوات الداعين إلى إيقاف العشق، فهو مفتقر إلى معشوقه، يدفعه الشوق إلى استحضاره شعريا، ليفتح له أبواب القول الشعري؛ وهو استحضار يتجاوز المعشوق إلى الزمان والمكان اللذين حملا ذكريات عذبة خلفها هذا الافتقار، يقول[50]: (الرمل)

أَيُّهَا الْحَادِي بِنَا نَحْوَ مِنَى خُذْ عَلَى نَفْسِكَ كَيْ لاَ تُفْتَنَا
أُتْرُكِ الْجَزْعَ يَسَارًا لاَ تثُرْ رُبَّمَا يَفْتِكُ فِينَا الأَعْيُنَا
وَانْحُ عَنْ حَيٍّ رُمَاةٌ كُلُّهُمْ طَالَمَا سَقُّوا نَجِيعِي الدِّمَنَا
بِسُيُوفٍ بَيْنَ أَلْحَاظِهَا ظَاهَرُوا الْهِنْدَ بِهَا وَالْيَمَنَا

49 – قدامة بن جعفر: نقد الشعر،ص140.

50 – الأمير سليمان أبو الربيع الموحدي: الديوان،ص77-78.

فَإِذَا قِيلَ جَمَالٌ فَهُمُ   وَإِذَا قِيلَ غَرَامٌ فَأَنَا
لَمْ يَغِبْ طَيْفُهُ عَنِّي إِنَّمَا   غَيَّبُوا عَنْ مُقْلَتَيَّ الْوَسَنَا
[...]غَرَّنِي فِي حُبِّهِ إِسْعَادُهُ   فَحَسِبْتُ الأَمْرَ فِيهِ هَيِّنَا
آهِ مِنْ وَجْهٍ عَلَيْهِ لَمْ يَدَعْ   مَوْضِعًا فِي الْقَلْبِ إِلاَّ سَكَنَا
لَمْ أَزَلْ أُخْفِي هَوَاهُ فَلَقَدْ   صَارَ مَا أَخْفَيْتُ جَهْدِي عَلَنَا
وَلَعَمْرِي مُذْ نَأَى مَا أَبْصَرَتْ   بَعْدَهُ عَيْنَايَ شَيْئًا حَسَنَا
فَرَعَى اللهُ دِيَارًا حَلَّهَا   وَسَقَى تِلْكَ الرُّبَا وَالدِّمَنَا

الأنا/العاشق يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست بالمكان وقد امتزج بالزمان، ويبعث في نصه أبعادا درامية من توظيفه أسسا جمالية ثلاثة هي: (المكان – الزمان – المرأة) حاملة لحس حنيني.

ينادي الحادي يحذره من فتنة العشق منطلقا من خبرته العشقية، فقد أصابه المعشوق بلواحظه وفتك به، وأرقه افتقاره إليه، المحبوب يمتلك الجمال، والأنا/العاشق مفتقر إليه، وهذه المفارقة تجسد المقابلة بين الاغتناء بالامتلاك والافتقار إلى امتلاك المعشوق والجمال: جمال ـــ هم ، غرام ـــ أنا

ويربط هذا الحسن بالليل ليتجلى أكثر، جمال المحبوب أدخله الدائرة العشقية، وتملك قلبه، وكلما حاول الإخفاء والتجلد ، يأبى الوجد إلا أن يبوح بمعاناة الأنا/العاشق؛ وتتقابل بذلك فاعلية الأنا/العاشق (أخفي – أخفيت) بفاعلية الموضوع العشقي (غرني)، تعلن هزيمة الأنا/العاشق واستسلامه لتباريح العشق (غيبوا عن مقلتي الوسنا)، وترتفع آهاته (آه) تخلد عذابات افتقاره، ولا يبقى له سوى الدعاء للمكان بالاغتناء (رعى الله ديارا) عله يغتني باغتنائها، ويوقف ترديد افتقاره العشقي.

عبرت العذرية العشقية عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة، وكثيرا ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي بروزا جليا في نصوصهم العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه توظيفا جماليا يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما قد يؤكده إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاغتناء به.

وتؤكد عذرية الأنا/العاشق في شعر كثير من شعراء المغرب في القرنين الهجريين محل الدراسة إن تجارب العشق متشابهة تشابه النفوس البشرية، ولا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين وسائل التعبير الشعرية.

1-2: <u>الأنا– جمالية فواعل المنع :</u>

دفع الافتقار العشقي الأنا/العاشق إلى الإفاقة على واقع البين والغربة، وإلى وصف المعاناة والمحنة، وتأكيد تجذر عشقه، وإعلان إعراضه عمن يدفعونه إلى النسيان، ليتجلى الصراع / المواجهة: الأنا/العاشق بوعيه المأساوي غير المعقلن في مواجهة الآخر : صوت العقل الداعي إلى الاندماج في المألوف من حياة الناس، وتتجاوز بذلك العلاقة العشقية طرفيها الأنا/العاشق والمعشوق إلى من يحاولون منع العشق، وهذا الطرف الثالث كثيرا ما يلازم التجربة العشقية، ويحتاج الأنا/العاشق إلى عاذر يعذره في عشقه، ويعينه وهو يبث ما تنطوي عليه سريرته من شكوى البلاء الذي حل به، وإحساسه بتباريح الوجد القاسية، ويصد عنه تأنيب العاذل الذي يدعي حرصه على عدم وقوعه (الأنا/العاشق) أسير العشق وقتيل الوجد، يقول[51] **ابن الغطاس عبد الوهاب بن خلف:** (الطويل)

أَيَا عَاذِرِي فِي فَيْضِ دَمْعِي إِذَا جَرَى   وَإِنْ عَاذِلِي لَمْ يَسْتَمِعْ فِي الْهَوَى عُذْرِي
لَقَدْ لَذَّ لِي فِي الْهَوَى تَعْذِيبُ مُهْجَتِي   وَمَا لَذَّ لِي عَنْ ظَالمِي فِي الْهَوَى صَبْرِي
فَيَا عَاذِلِي فِي عَبْرَةٍ قَدْ سَفَحْتُهَا   لِهَجْرٍ وَأُخْرَى قَبْلَهَا خِيفَةَ الْهَجْرِ
رُوَيْدَكَ قَدْ أَغْرَيْتَ قَلْبِي بِلَوْعَتِي   وَوَكَّلْتَ أَجْفَانِي بِأَرْبَعَةٍ غُزْرِ
فَدَعْنِي أُرَوِّ الأَرْضَ صَوَّحَ نَبْتُهَا   بِدَمْعِي إِذَا لَمْ يَرْوِهَا سَبَلُ الْقَطْرِ
عَلَى أَنَّنِي لَمْ تَبْقَ إِلاَّ حُشَاشَتِي   وَلَمْ يَتَّرِكْ مِنِّي السَّقَامُ سِوَى ذِكْرِي

ينادي الأنا/العاشق العاذر باحثا عنه (أيا عاذري)، ليعيد لحياته العشقية صفاءها الذي كدره العاذل (عاذلي)، ويصرح متحديا هذا المانع العشقي أنه كلما زاد اللوم وتعددت مناحيه زاده ذلك شوقا إلى معشوقه وولعا به، وتتحول الدمعة التي ذرفها ببين الحبيب إلى سيول من الدمع تتحدى العاذل وترفض الانصياع لعتابه وزجره (عبرة –دمعي)، وإذا أكدت الأبيات رفض الأنا/العاشق عذل العاذل وتقريعه (فدعني)، فهي تؤكد أيضا مرارة الحرمان وآلام الوجد والصبابة (حشاشتي – السقام)، وهو ما قد يفسر لجوءه إلى التعبير بضمير المخاطب (رويدك – أغريت – وكلت – دعني)، وهو يبتكر بهذا المخاطب من يخلع عليه رداء معاناته، ويلبسه ما يلاقيه من ضنى، وما يتجرعه من غصص، وتتجلى بذلك جماليتين جمالية البوح وجمالية التموضع؛ وينقسم بذلك الأنا/العاشق إلى: (عاشق – عاذل – عاذر)، وتنفتح الجماليتين على جمالية المواجهة المذكية للتجربة العشقية.

---

51 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص232.

يظهر الأنا/العاشق في شعر **محمد بن سلطان الأقلامي** شكواه من الوشاة الساعين إلى منع عشقه وإيغار صدر الحبيب للتفريق بينهما، ويقفون حجر عثرة كي لا يتحقق اغتناء المعشوقين بالوصال، يقول[52]: (المديد)

مُقْلَــةٌ إِنْسَانُهَــا غَــرِقٌ　　　حَشْوُهَا التَّسْهِيدُ وَالأَرَقُ
وَصَبَــــابَاتٌ مُضَــاعفَةٌ　　　وَدُمُـــــوعٌ ثَــرَّةٌ دُفُــقُ
وَفُـــؤَادٌ لاَ مُقَــامَ لَــهُ　　　فِــي ضُلُوعٍ بَيْنَهَا حُرَقُ
وَفَتىً أَشْفَى عَلَى جُرُفٍ　　　مِنْ هَــلاَكٍ مَــا بِهِ رَمَقُ
وَحَشًــا يَسْطُو بِهِ لَهَبٌ　　　عَنْ قَلِيلٍ سَــوْفَ يَحْتَرِقُ
وَيْحَ أَهْلَ الْحُبِّ وَيْحَهُمُ　　　لَيْتَ أَهْلَ الْحُبِّ مَا خُلِقُوا
يَعْلَمُ الْوَاشُــونَ سِرَّهُمُ　　　وَهُــمُ صَمْتٌ وَمَا نَطَقُوا
إِنَّ أَهْلَ الْحُبِّ لَوْ حَلَفُوا　　　إِنَّهُمْ مَوْتَــى إِذَنْ صَدَقُوا
مَا احْتِيَالِــي فِي مُخَبَّأَةٍ　　　كَــهِلاَلٍ ضَمَّـــــهُ الأُفُقُ
خُبِّئَتْ فِي رَأْسِ شَاهِقَةٍ　　　دُونَــهُ الْحُجَّابُ وَالْغَلَــقُ

لا يبرز صوت الأنا/العاشق، وإنما يلتبس بأصوات المكتوين بنيران العشق الذين لاقوا الأذى وحرموا الاغتناء بموضوعاتهم العشقية، ويعترف بمعاناتهم وهلاكهم ويفصح عن عذاباتهم ولواعجهم (غرق – التسهيد – الأرق – صبابات – دموع – حرق)، ويتمنى موتهم ليرتاحوا من هذا الغرام المهلك لهم (ويحهم – ما خلقوا)، فلم تكفهم هذه المعاناة ليضاف إليها واسطة الشر الساعية إلى استمرار افتقارهم، بقطع حبال وصل الحبيب، يقول ابن حزم عادا الوشاة على ضربين: " واش يريد القطع بين المتحابين فقط، وإن هذا لأفترهما سوءة، على أنه السم الذعاف، والصاب الممقر، والحتف القاصد، والبلاء الوارد [...] والثاني واش يسعى للقطع بين المحبين لينفرد بالمحبوب ويستأثر به، وهذا أشد شيء وأفظعه"[53]، الافتقار موت وقد زيد عليه سم الواشين لتكون نتيجته: (أهل الحب – إنهم موتى).

وتتجلى فاعلية الأنا/العاشق بعد تصوير النموذج العذابي في التجربة العشقية، ويبوح بمعاناته وتقطّع نياط قلبه من كثرة الموانع الحائلة دون تحقق اغتنائه بالمحبوب (رأس شاهقة – الحجاب – الغلق)، ولا يبقى له سوى البحث عن الحيل للوصول إلى المحبوب أو إيقاف تجربته العشقية (ما احتيالي).

---

[52] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان ، ص384–385.

[53] – ابن حزم: طوق الحمامة، ص170–171.

يبرز العاذل صوت العقل الواعي يسعى بعذله إلى عقلنة تجربة الأنا/العاشق، يعكس الجدل القائم بين الأنا والصوت المحذر، وينجح الأنا/العاشق في شعر **أبي حبيب عبد الرحمن بن أحمد المسيلي** في جعل عاذله يتوقف عن كيل اللوم له وهو يقف عند سحر معشوقه وجماله الذي يأخذ العقول ويسبي الألباب، يقول[54]: (الكامل)

أَضْحَى عَذُولِـــي فِيهِ مِنْ عُشَّاقِهِ   لَمَّـــا بَدَا كَالْبَدْرِ فِي إِشْرَاقِهِ
وَغَـــدَا يَلُـــومُ وَلَوْمُهُ لِيَ غيرَةٌ   مِنْهُ عَلَيْهِ لَيْسَ مِنْ إِشْفَاقِهِ
قَمَرٌ تَنَافَسَتِ الْجَوَانِحُ وَالصَّبَـــا   فِي حُبِّـــهِ لِتَفُوزَ عِنْدَ عِنَاقِهِ
فِـــي خَـــدِّهِ نَـــوْرٌ تَفَتَّحَ وَرْدُهُ   أَلْحَاظُـــهُ مَنَعَتْهُ مِنْ عُشَّاقِهِ
عَرَضَ الْوِصَالَ وَظَلَّ يَعْرِضُ دُونَهُ   وَتَخَلُّقُ الْمَعْشُوقِ مِنْ أَخْلاَقِهِ

يلجأ الأنا/العاشق إلى جمالية المواربة والالتفاف مصورا جمال المعشوق الذي أفقد العاذل صوته المعقلن المانع للإفراط العشقي المؤدي إلى الهلاك والموت غراما بالمحبوب، وحوّله عن وظيفته في التجربة العشقية إلى النوع الثاني من الوشاة الذي أشار إليه ابن حزم، فلم يعد العاذل صوتا يفيق الأنا/العاشق من غيه وتماديه في جهالات العشق، بل صار غيورا يزاحم الأنا/العاشق في مورده العذب (عذولي – من عشاقه – يلوم – لي غيرة)، وما إبراز الأنا/العاشق جمال محبوبه إلا تأكيد على استحقاقه التهالك صبابة عليه، واستشراف لحال العاذل الذي سينفتح على ألم الهوى وصبابة الفراق.

ويسخط الأنا/العاشق في **شعر أبي إسحاق الحصري القيرواني** على الرقيب الحاضر في اللحظات العشقية المرتاب من طبيعتها، وهو يسعى إلى منع العشق وإعاقة وصال المحبوبين وتأجيج حرقة قلبيهما، يقول[55]: (الكامل)

إِلْفَانِ ضَمَّهُمَا الْهَوَى فِي خَلْوَةٍ   مِنْ بَعْدِ طُولِ تَغَضُّبٍ وَتَعَتُّبِ
فَإِذَا الرَّقِيبُ مُطَالِعٌ عَنْ غَفْلَةٍ   وَمُكَـــدِّرٌ لِلْمَشْرَبِ الْمُسْتَعْذَبِ
فَتَفَرَّقَـــا عَنْ سَـــاكِبٍ مُتَحَدِّرٍ   بَعَثَتْـــهُ حُرْقَةُ جَـــاحِمٍ مُتَلَهِّبِ
وَكَأَنَّمَا الْوَقْتُ الَّذِي سَعِدَا بِهِ   حُلُمٌ سَرَى أَوْ قَطْعُ بَرْقٍ خُلَّبِ
لَيْتَ الَّذِي خَلَقَ الرَّقِيبَ أَصَابَهُ   بِعَمًى يَسُدُّ عَلَيْهِ نَهْجَ الْمَذْهَبِ

---

54 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص142.

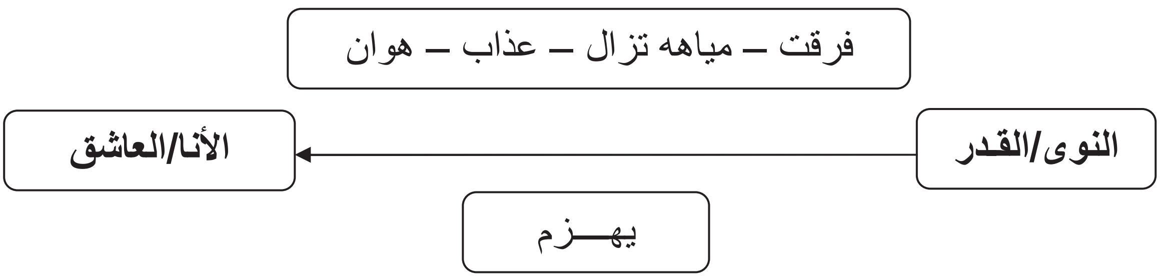
55 – أبو الحسن علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تح إحسان عباس، الدار العربية للكتاب،ليبيا–تونس، ط1،،1979،ق4 ،مج2،ص595.

يتموضع الأنا/العاشق في الآخر المحب ويسرد قصته العشقية مركزا على صور المعاناة التي تسم لحظات اللقاء وتتعمق قسوة ومرارة بحدوث الفراق (طول تغضب – تعتب)، ويضيف لهذه المشاهد المأساوية التي تلهب العذاب العشقي – ولا يصرح بذلك ويختزله في طول تغضب وتعتب – عائقا يمنع العشق ويحول دون خلوة الإلفين، ولا يذكر في التجربة العشقية إلا ليوحي بتكدير صفو العلاقة بين المعشوقين (مكدر)، وليحدث الفرقة بينهما ويحرق قلبيهما (فتفرقا – حرقة – متلهب)، ويحيل الاغتناء افتقارا، ولا يبقى للأنا/العاشق سوى الدعاء عليه بالعمى وقد حال دون اجتماع العاشقين.

ويكثر الأنا/العاشق في شعر **أبي الحسن الحصري القيرواني الضرير** من ذكر العاذل والرقيب والواشي وهي موانع العشق، ليبرز من خلال مواجهتهم حسه المأساوي الرافض للإصغاء أو إيقاف معاناته العشقية، يقول[56]:(الطويل)

نَوًى فَرَّقَتْ شَمْلَ الْهَوَى فَمِيَاهُـــهُ   تُزَالُ وَأَمَّـــا عَهْـدُهُ فَيُصَـــانُ
نَعِيمِي وَعِزِّي كُنْتُمُ ثُـمَّ بِنْتُـــمُ   فَعَيْشِي عَذَابٌ بَعْدَكُـمْ وَهَــوَانُ
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبُ وَوَصْلُهُ   بِهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ
نَهَتْنِي النُهَى عَنْ حُبِّكُمْ فَعَصَيْتُهَا   وَهَيْهَاتَ يُثْنَى لِلْمُحِـبِّ عَنَــانُ

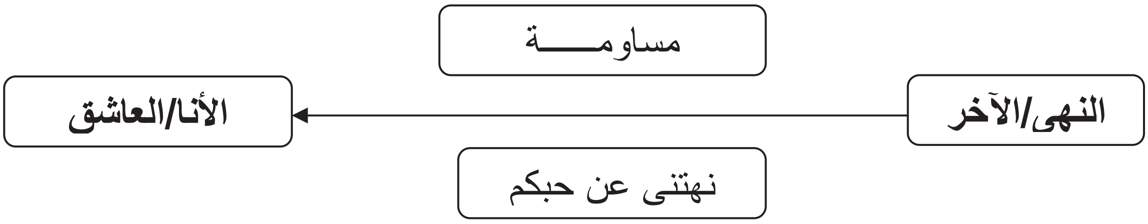
بدأ الأنا/العاشق مهزوما بحدث النوى/القدر الذي لم يكن مسؤولا عنه، وقدر له أن يعاني ألم الفراق، وأن يصدى، ويتحول عن النعيم والعز إلى العذاب والهوان:



ويختم القدر بالتالي مصير الأنا/العاشق، ويحكم عليه بالشقاء، وتساومه النهى المتجلية في صورة إنسان/آخر، داعية إلى عقد صلح بين الشاعر ← القدر، يتنازل الشاعر بموجبه عن حبه ليرتاح بالنسيان/الاستسلام:

---

56 – أبو الحسن علي الحصري القيرواني: الديوان،ص236.



ولكن الأنا/العاشق على عادة أبطال المآسي يختار طريق المواجهة، متخطيا: الموانع/النهى (فعصيتها) الحاملة لدلالات الرفض والتمرد والعصيان = روح التخطي؛ فهو لا يقبل الحل الوسط، ولا يرضى بالسلامة، ولا ينام على هزيمة النوى/القدر له؛ بل هو يقوم مدفوعا بما يراه حقا وعدلا مختلسا مصيره من يد القدر متخطيا اعتبارات الخوف والتردد طابعا بذلك القدر بطابع الإنسان، ليعبر " عن رؤيا ديناميه قدرية تتيح له مجال أن يطبع الكون بطابع الإنسان، إنها رؤيا رافضة لا تجعل الإنسان مستسلما للقدر بل محاولا ما استطاع إثبات وجوده وتحقيق ذاته، واستعادة كرامته التي هدرها القدر وما يزال"[57]؛ وهو في تخطيه هذا لا يهتم لنتائج صنيعه، أكانت ناجحة أم مخيبة للآمال؟، إنه نظير (برومثيوس) حين اختلس النار من الآلهة وأعطاها لبني الإنسان، وكان سواء عنده أن يعفو عنه (زفس) أو يعاقبه، ويكبله على صخرة فوق جبل لينهش النسر كبده إلى الأبد؛ ويقر أنه مقيد بالحتميات والضرورات، وأنه مجبر في عشقه وعواطفه بقوة خارقة تفوق طاقاته، يقول[58]: (الطويل)

إِذَا كُنْتَ خِلْوًا فَاعْذِرِ الصَّبَّ فِي الهَوَى … فَمَا الْمُبْتَلَى والْمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ
أَتَأْمُرُنِـــــي بِالصَّبْـــرِ عَمَّـــنْ أُحِبُّـــهُ … وَهَيْهَاتَ مَالِي فِي هَوَاهُ عَزَاءُ
أَمُوتُ اشْتِيَاقًا ثُـــمَّ أَحْيَـــا لِشِقْوَتِـــي … كَذَاكَ حَيَـــاةُ الْعَاشِقِينَ شَقَـــاءُ
أَلاَ إِنَّ قَلْبَ الصَّبِّ فِـــي يَـــدِ حِبِّـــهِ … يُقَلِّبُهُ فِـــي الْحُـــبِّ كَيْفَ يَشَاءُ
إِلَيْكَ فَلَوْ ذُقْـــتَ الْهَـــوَى لَعَذَرْتَنِـــي … جُفُونُكَ وَسْنَـــى والْفُؤَادُ هَبَـــاءُ
أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى … فَهَـــا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وأُسَـــاءُ
أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ … فَلِلَّهِ قَتْلَـــى الأَعْيُنِ الشُّهَـــدَاء

فهو لم يسع لهذا الواقع، وإنما فرض عليه فرضا: (أنا لمت أهل العشق)، فقدر أن يعيش العشق، وأن يكتوي بناره:(أُزْرَى – أُسَاءُ)؛ يقول الناقد الروسي (شيستوف) في كتاب له حول المأساوية لدى الروائي (دوستويفكسي) ولدى (نيتشه) ما معناه أن هناك ميدانا في التفكير الإنساني

[57] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص67.

[58] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص212.

لا يدخله أحد بملء اختياره، وهو ميدان المأساة [...]، وإن من دخله – أو أدخل فيه – يصير وهو يفكر ويشعر، ويرغب خلافا عن الآخرين، وإن كل ما هو عزيز على الناس يصبح ولا نفع في نظره [...]، يتنكر له الناس، ويذكرونه كلما التقاهم بمثاليتهم، وبمعرفتهم وعلومهم، وهي التي سمحت لهم أن يعيشوا بسلام في زحمة الأحاجي الغامضة والرعب، ولكنه يشعر بأن الحقيقة المأساوية على رغم بشاعتها للوهلة الأولى، تنطوي على سحر يفوق سحر أجمل الكذب"[59]؛ تجربة العشق وإن حملت الدلالات: المُبْتَلَى، فقدان العزاء، الموت، حياة الشقاء، الزراية الإساءة = قدر الأنا/العاشق أن يعيش المعاناة، وأن ينفي الفاعلية عنه : المُبْتَلَى – وقع عليه الابتلاء، أُزْرَى– أُسَاءُ : يجهل الفاعل، ويجعل بذلك للقدر الكلمة الأولى، نافيا معها صوت الآخر/ المانع، ويدعوه إلى أن يعذره في قبول التحدي ورفض الانصياع : (كنت خلوا – أتأمرني – إليك – ذقت – عذرتني)، لتقع المواجهة/ روح التخطي، وتتجلى الرؤية المأساوية نقيضة الرؤيا السلبية المستسلمة لمشيئة الأقدار، ويردد الأنا/العاشق معبرا عن تحديه مع برومثيوس: " بإرادتي، بإرادتي ارتكبت خطئي"[60]، يقول[61]: (الطويل)

ثِقِي بي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقْسِـمٌ ... بِعَيْنَيْكِ لاَ أَشْكُو، ولَسْتُ بِحَانِـثِ

ثُبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَـانَ بَيْنَنَـا ... إِذَا غَيَّرَ الأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ

ثَنَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكِ فَمَا انْثَنَى ... فُؤَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلُ لاَبِـثِ

وتتجلى الفاعلية: (لا أشكو – لست – ثبوتا – ما انثنى فؤادي) معلنة روح التخطي، وإن كان الثمن هو الموت، يقول[62]:(الطويل)

نَكَثْتِ وَسَاءَتْ بِي عَلَيْكِ ظُنُونُ ... نَصِيحُ المُعَنَّـى بِالْمِلاَحِ ضَنِيـنُ

نَهَتْنِي النُّهَى والعُذْرُ فِيكِ مُبِينُ ... نَعُونِـي وقَالُـوا مَيِّـتٌ فَدَفِيـنُ

وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَذْيَالِي

فهو نظير طائر (الفينيق)، لابد أن ينهض من رماده بطلا مجده أنه حقق إنسانيته، وتحدى القدر، وتأتي (نهتني النهى) لتؤكد أن لا مجال للعقل في هذا الحب، وإلا فقد توهجه واستعاره؛ " إنه خرج عن نطاق التفكير والموازنة العقلية والجدل الذهني إلى نطاق آخر، هو نطاق العاطفة المشبوبة

---

59 – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص123. ينظر:
Chestov. Léon : la philosophie de la tragédie sur les confins de la vie, Flammarion, Paris, 1966, P63-75.

60 – اسخيلوس: مأساة (برومثيوس مقيدا) في أول حوار بين البطل والخورص .

61 – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص215.

62 – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص111.

التي لا تعرف إلا التسلط والتحكم"[63]، والربط بين عدم سعي الأنا/العاشق إلى دخول هذا الميدان بملء إرادته، يقول[64]: (الطويل)

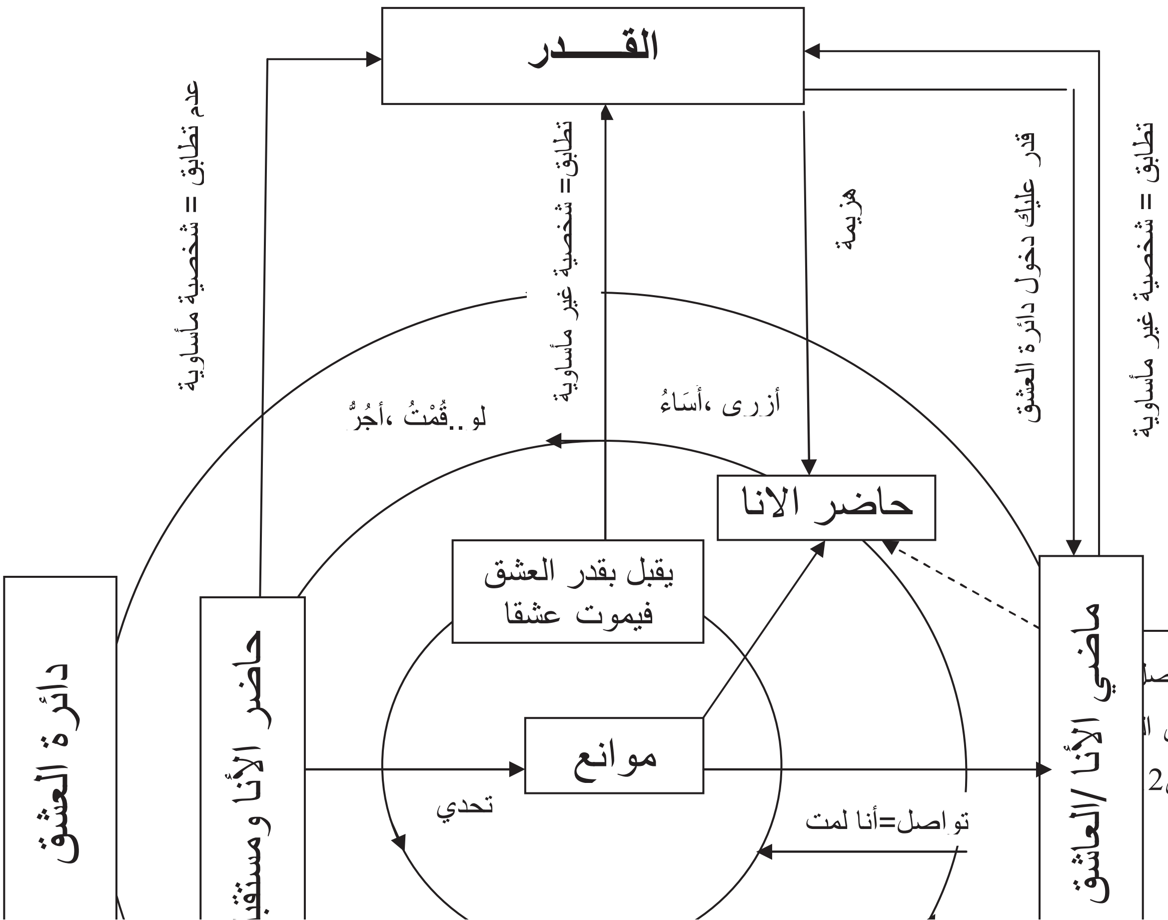
أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى … فَـــهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُــمْ وَأُسَــاءُ

ومقابلة ماضيه قبل العشق (أَنـَـا لُمْــتُ) بحاضره (أَنَا أُزْرَى)، ينتج عنه تحوله من شخصية تتوخى السلامة، وتستجيب لأصوات النهى: أنــا/ اللائم/ مانع العشق إلى شخصية تتخطى أصوات النهى، وتصر على المواجهة، وتعلن أن هذا الحب قدر لها وكتب عليها، لينفي اختياره حياة العشق، فقد أدخل دائرة (أهل العشق)، ولكنه يصر بعناد اختيار موته، يقول[65]: (الطويل)

نَهَتْنِي النُّهَى وَالْعُذْرُ فِيكِ مُبِينُ … نَعُونِي وَقَالُوا مَيِّتٌ فَــدَفِيــنُ

وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَذْيَالِي

ويتجلى عالم العشق المأساوي عالما لا تحدد ماهياته لكثرة إشكالاته الباحثة عن حلول، فالأنا/العاشق بريء أدخل عالم العشق، آثم لم يصغ إلى أصوات الموانع: (نهتني – نعوني – قالوا) المحذرة من عواقب العشق (ميت – فدفين)، بل يبادر إلى ختم قدره/دخوله دائرة العشق بطابع الإنسان (قمت – أسحب) متحديا منتصرا فارضا على القدر واقعا جديدا بعدما أرغم على أمر واقع، لم يرده بمحض إرادته، والشكل الآتي يوضح علاقة الأنا / العاشق ـــــــ بالقدر:



63 – شكري فيصل

64 – أبو الحسن ا

65 – نفسه، ص2

يظهر الأنا/ العاشق بريئا مذنبا في الوقت نفسه، يبعث في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، تتقاذفه أصوات عديدة متباينة مشكلا صورة البطل المأساوي في العالم المأساوي، يقول[66]:(الطويل)

وَفَتْنِي دُمُوعُ الْعَيْنِ وَالصَّبْرُ خَانَنِي	فَجُرِّعْتُ فِي حُبِّي لَكِ المُرَّ وَالْحُلْوَا
وَضِقْتُ بِهَذَا الْحُبِّ ذِرْعًا وَحِيلَـــةً	فَحَتَّى مَتَى أَشْكُو وَلاَ تَنْفَعُ الشَّكْوَى
وَهَبْتُـــكِ حَظِّي مِنْ سُرُورٍ وَلَـــذَّةٍ	فَجَازَيْتِنِي أَنْ زِدْتِ بَلْوَى عَلَى بَلْوَى
وَشَى عِنْدَكِ الوَاشُونَ بِي فَهَجَرْتِنِي	وَحَمَّلْتِنِي فِي الحُبِّ مَا لَمْ أَكُنْ أَقْوَى
وَلَوْ أَنَّنِي إِذْ كُنْـــتُ عِنْدَكِ مُذْنِـــبًا	وَجَـــدْتُ سَبِيلاً حَيْثُ أَسْأَلُكِ الْعَفْوَا
وِصَالُكِ لِـــي مُحْيِي وَهَجْرُكِ قَاتِلِي	وَحُبُّـــكِ شُغْلٌ كُنْـــتُ مِنْ قَبْلِهِ خُلْوَا
وَقَفْتُ عَلَى آثَارِ وَصْلِـــكِ بِالْحِمَى	وَأَنْكَرْتُ صَبْرِي فِي مَعَالِمِهَا شَجْوَا
وَقُلْتُ لِعَيْنِي وَيْحَكِ الآنَ فَاسْجِمِي	دُمُوعًا كَمَا قَدْ كُنْـــتِ زِدْتِ بِهِ لَهْوَا
وَحَقِ الْهَوَى لاَ ذُقْتُ غَمْضًا وَلاَ رَقَتْ	دُمُوعُكِ أَوْ تُحْيِ الْمَحَلَ الَّذِي أَقْوَى
وُرُودُ الرَّدَى أَوْلَى–وَإِنْ عِيفَ وِرْدُهُ–	لِمَنْ بَاتَ ظَمْآنًا إِلَى رِيقِ مَنْ يَهْوَى

[66] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص238.

الأنا/ العاشق متيقن أن حبه جرعه المرارة، وأعلن ضيقه منه، وقد نفدت حيله، وعادت الشكوى تحمل الخيبة، ويعلم أن هذا الحب يتجاوز قواه، وهو الذي كان خالي البال من الهم، ومن ورود الردى (الموت الإرادي)، وهذا العلم يزيده إصرارا على الموت عشقا، وإن ظهر له التعارض بين العشق – وما يجره من موت إرادي – والدين، وهو تعارض يدل على وعي مأساوي لانقسام الذات بين أمرين : الحذر من الإفراط المأساوي الذي يجعل الأنا/ العاشق يقدم على قتل نفسه كما في النصوص التراجيدية الإغريقية، والانتحار أو شهادة العشق؛ لتدخل شخصية الأنا/ العاشق في منزلة ملتبسة هي: غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب، فكثيرا ما تجاوز الأنا/العاشق وصف اعتلاله إلى إعلان موته، وهو ما أشار إليه (لاكان) في تعرضه إلى التراجيدي، " فقد بين أن الشخصيات التراجيدية واقعة منذ البدء في نهاية المطاف: « a–bout- de course » في منطقة حدودية تتداخل فيها الحياة بالموت، أو منطقة ما بين الموتين"[67]، أي أن البطل المأساوي يعلم علم اليقين أن الموت نهايته من المنطلق، وما الفضاء المأساوي إلا منطقة واقعة بين الموت المقرر والموت المنجز، يقول[68]:(الطويل)

جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي الْهَوَى فَقَتَلْتُهَا وَحِبِّي بَرِيءٌ مِنْ دَمِي مُتَحَــرِّجُ

ويعيد ربط عشقه بموته ليكون خبر عشقه خبر نعيه يقول ابن هذيل العلاف : " العشق يختم على النواظر، ويطبع على الأفئدة، مرتقى في الأجساد، ومسرعة في الأكباد، وصاحبه متصرف الظنون، متغير الأوهام، لا يصفو له موجود، ولا يسلم له موعود، تسرع إليه النوائب، وهو جرعة من نقيع الموت، وبقية من حياض الثكل، غير أنه من أريحية يكون في الطبع، وطلاوة توجد في الشمائل، وصاحبه جواد لا يصغي إلى داعية المنع، ولا يسنح به نازع العذل"[69]، فصاحب القول يربط : العشق ـــــ جرعة من نقيع الموت بـــ : عاشق ـــــ لا يصغي إلى داعية المنع / العذال / فواعل المنع الممثلين في: فواعل بشرية وفواعل ما ورائية ، يقول[70]: (الطويل)

خَلَعْتُ عِذَارِي فِي الْمِلاَحِ وَلَمْ أبَلْ بِمَا يَفْتَرِيهِ حَاسِدٌ لِــيَ لاطِخُ
خَلِيُّونَ يَلْحُونَ الشَّجِيَّ عَلَى الْهَوَى وَلَيْسَ لأَحْكَامِ الْمَحَبَــةِ نَاسِخُ
خَدَعْتُــهُمْ لَمَّا سَلَوْتُ تَجَاهُـــــلاً وَقَلْبِيَ فِي عِلْمِ الصَّبَابَةِ رَاسِخُ

---

[67] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص376.

[68] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص216.

[69] – المسعودي (أبو الحسن علي) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، ج3، ص380.

[70] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص218.

موانع العشق تتجلى في : (يفتريه – يلحون)، لتتفق فواعلها (حاسد – لاطخ – خليون) في إعاقة الأنا/العاشق عن بلوغ غايته؛ فهي فواعل تحول دون اجتماع العشيقين، وتحقق العشق.

وحياة الوصل والصفاء يكدرها الواشون والعاذلون الذين يقفون عقبة بين الأنا/العاشق وحبه يؤرقونه؛ فيسعى لتنفيذ دعاوى الوشاة، ولذم الحراس المرتابين في طبيعة عشقه، ويستشعر المعاناة بين هواه وفواعل المنع، وتزداد بدخول الفاعل الماورائي/الدهر الذي يقف وراء كل الفواعل البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلس يحي بن خالد البرمكي : " أيها الوزير العشق حبالة نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخالص في النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد به أن يقوم سليما، أو يتخلص وشيكا"[71]، ليتجلى بذلك البطل المأساوي الرافض لجميع فواعل المنع المواجه لهم، يقول[72]: (الطويل)

حُسِـدْتُ عَلَيْهِ قَاتَـلَ اللَّـهُ حَاسِـدِي فَضَنَّ بِـهِ الدَّهْرُ الَّذِي كَانَ يَسْمَحُ
حَمَـدْتُ زَمَانِـي فِيـهِ ثُـمَّ ذَمَمْتُـهُ وَمَا زَالَ هَذَا الدَّهْرُ يُهْجَى وَيُمْدَحُ
حَدِيثٌ لَهُ فِـي النَّفْسِ لَسْـتُ أُذِيعُـهُ فَتَذْكَارُهُ يُوسِـي الْفُؤَادَ ويَجْـرَحُ
حَضَرْنَا –وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا– خَوَاطِرًا فَنَحْنُ قَرِيـبٌ والْمَنَـازِلُ نُـزَّحُ

عوائق العشق تفتح أبواب الحديث عنه، وتجعل الأنا/العاشق المفتقر إلى المعشوق يلح في طلبه واستحضاره، يقول (بلانشو): " الموانع تحمي الافتقار وتحول دوننا ودون إشباعه، حتى لا نتمكن أبدا من أن نمتلك، أو نكون مبعدين دائما عما هو قريب منـا، مبوئين دائما إلى الغربـة"[73]، ولعل دخول فواعل المنع ساحة التجربـة العشقية إثبات من الأنا/العاشق أنه محسود بحبه، وهو ما يجعله يقتنع بضرورة خوض المواجهة، وبالتالي فرض إنسانيته.

وتبرز موانع العشق البشرية يعضدها الدهر في النصوص العشقية في شعر **الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي** بروزا يلفت الانتباه، فمن مجموع واحد وثمانين نصا ترد الموانع العشقية في ثلاثة وثلاثين نصا، وقد تعوضها الشخصيات التي تحيل عليها مثل العاذر والصاحب المشفق على التجربة العشقية، وتتراوح بين التصريح المباشر بها والإشارة الضمنية إليها، وقد يجتمع أكثر من مانع عشقي في نص واحد، ويستهل الأنا/العاشق نصه باللائم المانع للعشق، يقول[74]: (السريع)

يَا لاَئِمًا فِي الْحُبِّ لاَ يُقْلِعُ أَقْصِـرْ فَإِنَّ اللَّـوْمَ لاَ يَنْفَعُ

---

[71] – المسعودي: مروج الذهب، ج3، ص380.
[72] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص217.
[73] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص424.
[74] – الأمير سليمان الموحدي: الديوان، ص74.

فَبِــي غَــزَالٌ بِفُؤَادِي لَهُ مَرْعَى وَفِي النَّفْسِ لَهُ مَرْتَعُ
آلَيْتُ لاَ أُصْغِــي إِلَى لائِمٍ فِيــهِ وَلَــوْ لاَمَ الْوَرَى أَجْمَعُ

يخاطب الأنا/العاشق مانعه العشقي (يا لائمي) ليفند لومه، ويرفض الانصياع له، لا يصرح بتحذيراته وأصواته المعقلنة الساعية إلى إنقاذ الأنا/العاشق من عذابات العشق وقد أوشك على الهلاك؛ ورغم إصرار اللائم على إعاقة التجربة العشقية إيقافها (لا يقلع)، إلى أنه يقابل بالرفض (اللوم لا ينفع)، ويبرر الأنا/العاشق سبب استمراره في عشقه مستندا لما حواه موضوعه العشقي من أسباب الجمال التي تملكت قلب المحب واستولت على لبه (بي غزال) وفي تكرار حرف المعنى (بي – بفؤادي) الباء تأكيد على معاني السببية والالتصاق، وتتجاوزه إلى الاحتواء حين احتوى قلبه ذاك المثال الجمالي (الغزال) وجعله مرعاه وجعل من نفسه مرتعا، فقد حدث الاستحواذ والاستيلاء، والتبس أمر إرادة الأنا/العاشق بذلك؛ هل تم الأمر بمحض إرادته أم أجبر على ذلك؟، ولا يهتم المحب بالإجابة عن هذا السؤال لوقوعه في زمن مضى وانتهى، وبالمقابل يهتم بتأكيد استمراره في عشقه متحديا الجميع لا يصغي لأصواتهم المحذرة (ولو لام الورى أجمع).

ويكرر الأنا/العاشق في شعر الأمير الموحدي استهلال تجربته بصوت المعيق له، ويجعله عاذلة تلومه على إفراطه في عشقه وتؤنبه على المبالغة في التلذذ بآلام الهوى، يقول[75]: (الطويل)

أَلائِمَتِــي كُفِّــي فَمَا أَنَــا بِالَّذِي أُصِيــخُ إِلَى قَوْلِ الْعَوَاذِلِ مَسْمَعَا
وَلاَ تُكْثِرِي لَوْمِــي فَلَسْتُ بِهَاجِرٍ أَلُــوفٍ وَلَوْ حُوِّلَتْ كِسْرَى وَتُبَّعَا
وَكَيْفَ لِنَفْسِــي بِالسُّلُوِ عَنِ الَّتِي شَرِبْتُ بِهَا كَأْسَ الصَّبَابَةِ مُتْرَعَا
وَعُلِّقْتُــهَا طِفْلاً صَغِيرًا وَيَــافِعًا فَمَا إِنْ أَرَى عَنْهَا حَيَاتِي لأَنْزَعَا
فَتَاةٌ بَرَاهَا اللهُ أَحْسَنَ مَــنْ بَرَى وَأَوْدَعَــهَا سِــرَّ الْمَلاَحَةِ أَجْمَعَا
إِذَا ابْتَسَمَتْ عَنْ لُؤْلُؤٍ رَاقَ نَظْمُهُ وَجَدْتَ لَــهُ مِسْكًــا ذَكِيًا تَضَوَّعَا

يواجه الأنا/العاشق لائمته لتوقف محاولاتها إعاقة العشق نافيا رضوخه لأصوات النهى الداعية إلى التعقل وهجر العذاب ولواعج الصبابة، وقد تكون العاذلة هي نفسه وقد لجأ إلى جمالية الانشطار أو جمالية التموضع ليتجاوز التقريرية المباشرة إلى دفع المتلقي إلى ملء الفراغات والمشاركة في العملية الإبداعية؛ إذ " الموضوع الجمالي نداء يوجهه الفنان إلى المتذوق مهيبا بتدخله أن يعمل عمله من وراء المدرك الحسي، وليست مخيلة المتذوق أو المتأمل وظيفة تنظيمية تقتصر على تنسيق الإدراكات الحسية، بل هي وظيفة تركيبية تقوم بعملية إعادة تكوين الموضوع الجمالي ابتداء من تلك

75 – الأمير سليمان الموحدي: الديوان، ص60.

الآثار التي خلفها الفنان"[76]، وقد يبرز ذلك جليا في إسناد الفعل (علقتها) إلى فاعل مجهول القراءة وتلقي النص قد يؤولانه بفاعل قد يكون معروفا عند المتلقي.

ويلجأ الأنا/العاشق إلى جمالية البوح وهو يبرر لنفسه أو للعاذلة امتلاك المحبوبة له، واستحواذها على عقله بما امتلكت من جمال صاغه الله – عزّ وجلّ – ذو القدرة المطلقة، ما يجعل عشقه مقدرا له لا يلام عليه، وقد ضربت جذوره واستحكمت في حياة الأنا/العاشق (علقتها طفلا صغيرا ويافعا) ويثبت بذلك براءته من اللوم والعذل.

ويستمر الأنا/ العاشق في شعر الأمير الموحدي في مواجهة المانع العشقي وقد تحول العاذل واللائمة إلى عواذل اجتمعت لتعيق العشق، وتعيد العاشق إلى صوابه وترشده سبيل الرشاد، يقول[77]: (البسيط)

حَسْبُ الْهَوَى مِنْ قَتِيلِ الْحُبِّ مَصْرَعُهُ   وَحسبُــهُ مِنْهُ مَــا تَحْوِيهِ أَضْلُعُهُ

يرُومُ كِتْمَــانَ مَا يَلْقَى أَسىً وَضَنًى   فَــكُلَّــمَا رَامَــهُ أَبْدَتْـــهُ أَدْمُعُهُ

قَالُوا: تَعَزَّ وَقَدْ بَــانُوا فَقُلْــتُ: لَهُمْ   كَيْفَ الْعَزَاءُ وَأَدْنَـــى الْبَيْنِ أَوْجَعُهُ

أَصَــابَ سَهْمُ النَّوَى قَلْبِــي فَأَثْبَتَهُ   فَصَــارَ مَوْضِعُ مَنْ أَهْوَاهُ مَوْضِعُهُ

لاَ عَــذَّبَ اللهُ قَلْــبًا بِالْفِــرَاقِ وَلاَ   سَقَــاهُ مِنْ صَابِــهِ مَا بِتُّ أَجْرَعُهُ

لاَ تَعْذِلُونِـــي فَمَا أُصْغِــي لِعَذْلِكُمْ   صُمَّتْ عَنِ الْعَذْلِ أُذْنِي لَيْسَ تَسْمَعُهُ

وَادْعُوا لَنَا فَعَسَى مَنْ شَتَّ شَمْلَهُمْ   بُعْــدًا وَشَمْلِـــي يُعَافِيــكُمْ وَيَجْمَعُهُ

يقر الأنا/العاشق أن عشقه يؤدي إلى الهلاك، وأنه يقع في منزلة بين البريء والمتهم؛ بريء أدخل الدائرة العشقية حين أصيب بسهم في قلبه، وكل محاولة لسحبه أو التخلص منه عاقبتها الموت (أصاب سهم النوى قلبي وأثبته)، متهم لا يصغي لأصوات العقل ولا يريد اللجوء إلى الصبر بعد فقد المحبوب، ومحاولة نسيانه لإيقاف افتقاره المؤجج لآلامه، ويختار المواجهة (قالوا: – قلت:)، ويرفض التعقل (لا تعذلوني – العذل أذني ليست تسمعه).

ويبرز الدهر[78] مانعا عشقيا يعيق الأنا/العاشق، ويمنع اجتماعه بمن يحب، يفرق بين المحبوبين ويحرق قلبيهما غراما وصبابة، يقول[79]: (الكامل)

رَحَلَ الأَحِبَّةُ وَاسْتَقَلَّتْ عِيسُهُمْ   يَوْمَ الْعذِيبِ وَوَاصَلُوا الْوَخْدَا

---

[76] – حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي،ص129. إحالة على– إبراهيم زكريا: فلسفة الفن، ص236.

[77] – الأمير سليمان الموحدي: الديوان، ص90.

[78] – يذكر الشاعر الدهر مانعا عشــقيا فـــي: ص61، ص65، ص66، ص81، ص86، ص93، ص99، ص101، ص104 – ينظر: الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان.

[79] – الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان ،ص53.

لَمَّا حدَا الْحَادِي بِهِمْ فِي سَحْرَةٍ وَمَضَــى يَحُثُّ رِكَابَهُمْ قَصْدَا

أَهْدَيْتُهُمْ نَفْسِــي لِيُولُوا نَظْرَةً وَمِنَ الْعَجَائِــبِ مُهْجَةٌ تُهْدَى

فَسَرُوا وَمَا قَضُوا لُبَانَةَ عَاشِقٍ أَلْفَ الْغَــرَامَ وَحَالَفَ السُّهْدَا

[...]إِنْ كَانَ هَذَا الدَّهْرُ حَالَفَ صَرْفُهُ فِيــنَا البعَــادَ وَأَظْهَرَ الْحِقْدَا

وَتَعَصَّبَــتْ لِــفِرَاقِــنَا أَيَّامُــهُ وَتَجَمَّعَــتْ لِــقِتَالِــــنَا جُنْدَا

فَاللهُ يَخْلُــفُ ظَنَّــهُ وَيُدِيلُنَــا وَصْلاً وَيَنْظِــمُ شَمْلَــنَا عِقْدَا

يبدأ الوجع العشقي بحدوث البين، وانقطاع اجتماع المحبوبين، ويبرز الأنا/العاشق رحيل الحبيب وكيف تم الأمر بسرعة (قصدا) تمنع التقاط الأنفاس أو السماح بلحظة التوديع، ولم يجد الأنا/العاشق وهو يستيقن بداية رحلة العذاب سوى نفسه يهديها حبيبته الراحلة، يبقى له الاحتراق والأرق يطبعان حياته تحت وطأة النوى، ويكون الدهر هو مانع العشق ومحدث الفراق ومشتت الشمل(الدهر – البعاد) يدفعه حقده على الحبيبين، وتعينه الأيام في تكالبها وحشدها الحشود لإعاقة العاشق (تعصبت – تجمعت – لقتالنا)، ويسند الأنا/العاشق الأفعال إلى فاعلها الذي يحدد مصير العلاقة العشقية، ويفصل بإرادته في لقاء المحبوبين أو فراقهما، يصرف فعلي الاغتناء والافتقار ويفتح أبواب الحرمان أو يوصدها (هذا الدهر حالف صرفه)، وفي تصوير الأنا/العاشق لمشاهد الرحيل تأكيد على انفتاح المواجع (لما حدا الحادي – ومضى يحث ركابهم)، ويتجلى تغييب الأنا/العاشق لفاعليته وعجزه عن منع حدوث البعاد (فسروا)، وامتنعوا عن الالتفات إليه فقد حرم قضاء حق التوديع (وما قضوا لبانة عاشق).

ويتشبث الأنا/العاشق بالأمل يحفزه الرجاء، ويحسن الظن بقرب حدوث الوصال، ويحاول استحضار المحبوب ليغتني به، ويحقق ما حاولت موانع العشق إعاقته عنه، ويلجأ إلى المشوقات العشقية تعوضه عن المعشوق أو تحوّل الغياب حضورا ليوقف عذابه العشقي.

<u>3-1 / الأنا – جمالية المشوقات العشقية:</u>

يفرغ الأنا/العاشق في أوقات الحرج والحزن والمكابدة إلى أساليب تهدئة، يستعيد بها ذكريات الانشراح والنشوة، ويلح في طلب المعشوق بعدما حاولت عوائق العشق منعه، لتتحــول هذه الأخيرة إلى مولدات أخبار العشق؛ والمنــع وإن حاول إلغاء العشق فهو يؤكده، ويفتح أبواب الحديث عنه، والأنا/العاشق يؤكد استحضار المعشوق المفتقر إليه معتمدا على المشوقات/الوسائط، فتبنى بذلك تجربته العشقية على ثلاثة أطراف :

1- الأنا/العاشق،   2- المرأة/المعشوق،   3 - المشوّق/الوسيط.

ويلجأ الأنا/العاشق إلى المشوقات في عملية استحضار المحبوب المغيب، وتتم العملية في صورتين: إما يستحضر الأنا/العاشق المشوق العشقي ويدعوه مؤكدا وعيه به؛ وإما يأتي المشوق بمحض إرادته ويغيب معه وعي الأنا، ويمكن تقسيم المشوقات إلى ثلاثة أقسام من حيث طبيعتها: (طبيعية – كائنات حية – خيالية)، وباستقراء ثلاثة مصادر مثلت الشعر المغربي في الفترة محل الدراسة يتبين لنا كثرة استخدام الأنا/العاشق للمشوقات العشقية في تجربته العشقية، لتشكل بذلك طرفا فاعلا في النص العشقي يمده بجمالية التعويض والاغتناء بالمحبوب المفتقر إليه :

1- <u>أنموذج الزمان لابن رشيق المسيلي:</u>

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية%
البـــــرق	+			04	%12.90
الـــــريح	+			10	%32.25
الحمامـــة		+		06	%19.35
الطيـــف			+	11	%35.48

النصوص الغزلية	عدد النصوص التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
145	31	%21.37

2- <u>ديوان المعشرات للحصري القيرواني الضرير:</u>

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية%
البـــــرق	+			02	%08.33
الـــــريح	+			10	%41.66
الحمامـــة		+		01	%04.16

الطيـــف	+	11	%45.83

عدد قصائد الديوان	عدد قصائد التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
29	13	%44.82

3- <u>ديوان الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي:</u>

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبةالمئوية%
البـــــرق	+			02	%07.40
الـــــريح	+			10	%37.03
الحمامـــة		+		03	%11.11
الطيـــف			+	12	%44.44

النصوص الغزلية	عدد قصائد التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
81	27	%33.33

تكاد تكون النسب متقاربة في النماذج الثلاثة، تؤكد حضور هذه الخصيصة الجمالية، ويلاحظ استخدام الطيف (خيال المحبوب) بشكل بارز جلي، تليه الريح التي تعبق بذكريات الوصال.

يسعد الأنا/العاشق في شعر **الخزاعي قرهب بن جاب** بحضور الطيف المعشوق وزيارته له في إحدى ليالي الفراق، ليعوضه من حرم وصالها، وينيله في منامه ما يصعب نواله في اليقظة، يقول[80]: (الكامل)

سَعْـدَ حَبَـاكَ بِهِ خَيَـالُ سُعَـادِ   وَفَّـى وَمَـا وَفَّتْـكَ بِالْمِيعَـادِ
أَحْبِبْ بِـهِ مِـنْ زَائِـرٍ مُتَعَطِّفٍ   لَـوْ أَنَّـهُ فِـي وَصْلِهِ مُتَمَـادِ
حَيَّـاكَ مِـنْ كَثَبٍ بِحُسْـنِ تَحِيَّةٍ   فَكَأَنَّمَـا نَـادَاكَ وَسْطَ النَّـادِي

80 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص327-328.

مَا صدَّ عَنْكَ سِوَى الْمَشِيبُ كَصَدِّهَا إِذْ لاَحَظَتْــهُ فَآذَنَـــتْ بِبِعَــادِ
قَدْ كَانَ لِـــي شَرْخُ الشَّبِيبَةِ شَافِعًا عِنْدَ الْحِسَــانِ مُؤَكِّدًا لِــوِدَادِي
لَوْ كَانَ حُكْمِي فِي الشَّبَــابِ ذَخِرْتُهُ وَجَعَلْتُــهُ مِــنْ زِينَةِ الأَعْيَــادِ
فَهُوَ الْجَمَــالُ الرَّائِقُ الْحَسَنُ الَّذِي لَــوْ يُسْتَعَدُّ لَكَــانَ خَيْرَ عَتَــادِ

تظهر المفارقة بين حضور خيال طيف المعشوق وغياب المعشوق الحقيقي تبرزه الثنائية الضدية (وفى – ما وفتك)، ويتأكد الأنا/العاشق أن سعادة الاغتناء بالمحبوب خيالا سيعقبها الافتقار إليه حقيقة، وهو ما يوحي به حرف الشرط (لو) حين يجمع امتناع الفعل بامتناع جزائه، سينقطع تمادي الخيال في الظهور، ويقف العاشق عند حقيقة: إن حضور المحبوب بالخيال هو تأكيد لغيابه، ويكون الطيف أملا خادعا وسرابا لا يطفئ غلة الصادي؛ وإنما يزيدها سعيرا، وليستسلم بعده الأنا/العاشق للأحزان والأشواق، وليبكي شبابه الذي مضى ولن يعود، وتظل حركة الزمن أكبر الإشكالات التي يقف الأنا/العاشق أمامها عاجزا، لا يستطيع إيقافها أو تأخيرها وهو يختبر تحوله من: (شرخ الشبيبة – الشباب) إلى (المشيب)، يتعمق عذابه، ويكرر حرف الامتناع (لو) يقينا بامتناع الرجاء.

ويصور الأنا/العاشق في نص **المجدولي عتيق بن عبد العزيز** طيف محبوبته في صورة تعبر عن واقع مضطرب بإحساس الخوف والسعادة بتحقق الأمنية المرتقبة، ويطرب إذ كسر الخيال جميع الحواجز التي تحول بينه وبين تحقق مراد الأنا/العاشق، يقول[81]: (الطويل)

أَلَــمَّ هُدُوءًا حِينَ لاَ عَيْنُ كَــاشِحٍ يَخَــافُ وَلاَ خَلْخَالُ يُغْــرِي وَلاَ السِّمْطُ
فَطَوَّفَ حَتَّى صَــاحَ بِاللَّيْلِ صَائِحٌ مِنَ الْفَجْرِ وَاسْتَوْلَى عَلَى فَرْعِهِ الْوَخْطُ
فَلَمْ يَرَ مِثْلِي فِي الْهَوَى ذَا حَفِيظَةٍ وَلَــمْ أَرَ طَيْفًـــا طَــارِقِ مِثْلَــهُ قَــطُّ

يلجأ الأنا/العاشق إلى اصطناع حيلتي التخفي والإفصاح معا، فهو يخفي ما دار بينه وبين الطيف الطارق ليلا، وذاك يتلاءم مع إيحاءات: (هدوءا – يغري – حفيظة)، ثم يفصح عن زيارة طيف الحبيب له ومكوثه معه زمنا طويلا (فطوف حتى صاح – صائح)، وهذه الثنائية الضدية تعضدها ثنائية أخرى (الستر: هدوء – الجهر: صاح – صائح)، وإذا كان التطابق هو سمة الأنا/العاشق وخيال الحبيب (لم ير – لم أر) وقد أحدثه الوصال؛ فإن الاختلاف والتباين هو الذي وسم العلاقة بين الأنا/العاشق والمعشوق (الكاشح – يخاف – طيف طارق) يؤكد ذلك إقرار الأنا أنه

---

81 – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص250.

بقي مفتقرا لموضوعه العشقي وأن ما تمتع به ليس إلا الآتي منه (طيف) في حين بقيت العوائق العشقية تمنع حدوث الوصال، ويكون الاغتناء والوصل وهما، والافتقار والانقطاع حقيقة.

وهذه الحيل الجمالية هي التي أشار إليها أحد الدارسين بقوله: " والواقع أن الشاعر يحسن استخدام هذه الحيل التي تضفي على الشعر نوعا مما أحب أن أسميه الغموض الكاشف"[82]، فالأنا/العاشق يصرح حين لا يصرح، ويستر الحقيقة لما يجهر بها، ليكون بذلك حضور الطيف بدل غياب المعشوق تأكيدا للغياب، وإذا كان مشهد الطيف يبدأ بالغياب فإنه ينتهي به أيضا.

ويستعين الأنا/العاشق في نص **القاسم بن مروان القفصي البزاز** بأريج رائحة المعشوق الآتية من حماه تفتح باب العشق وتمده بالإثارة والحياة، يقول[83]: (الوافر)

وَهَبَّ أَرِيجُكُمْ مِنْ أَرْضِ نَجْدٍ نَسِيمًا شِيــبَ بِالْمِسْكِ الْفَتِيقِ
فَأَحْيَا مُهْجَتِي وَشَفَى غَلِيلِي وَأَطْفَأَ مَــا بِقَلْبِــي مِنْ حَرِيقِ
إِذَا ذَكَرَ الأَحِبَّةَ بَــاتَ شَوْقًا فُؤَادِي كَالجَنَــاحِ مِنَ الْخُفُوقِ
سَأُفْنِي مُهْجَتِي أَسَفًا عَلَيْهِمْ مَعَ الزَّفَــرَاتِ وَالدَّمْعِ الدَّفُوقِ
سَلاَمُ اللهِ مَــا هَبَّتْ شِمَالٌ عَلَى الأَحْبَابِ مِنْ صَبٍّ مَشُوقِ

جعل النسيم الآتي من ربوع الحبيب عالم الأنا/العاشق حافلا بالنور والأمل والخلاص، فكان عبق الحبيب نعمى جعلت حياته أقل بؤسا وأكثر خصبا وأندى بهجة (أحيا – شفى – أطفأ)، ولكن الأنا/العاشق بعد إفاقته من وهم الرائحة المعوضة للمعشوق يتيقن من أن حضور المعشوق بالرائحة المسكية العبقة لا يؤكد إلا غيابها الواقعي وحقيقة الافتقار إليها، فهي ذكريات تذكرها يؤلم الفؤاد الكليم وينكأ جراحه، ويعلو صوت تأسفه على ما مضى (أسفا)، وتتأرجح نفسه بذلك بين قطبي الارتواء والظمأ، ويغيب الأول، ويخلد الثاني (سأفني مهجتي – الزفرات – الدمع)، ليستسلم الأنا/العاشق للأحزان وللحرمان (صب مشوق)، مصرا على الاستمرار في تجربته العشقية (ما هبت شمال)، ويقنع بالأريج، وينتظره ليحيي ذكريات الوصال.

يتشوق الأنا/العاشق في نص **أبي إسماعيل الكاتب** بالبرق القادم من حمى المعشوق يبشر بقرب الوصال، ويلمع بتباشير الاغتناء، يقول[84]: (الطويل)

أَبَرْقٌ سَرَى أَمْ وَجْهُ لَيْلَى تَبَلَّجَا فَشَقَّ بِأَيْدِي النُّورِ أَقْمِصَةَ الــدُّجَى
لَئِنْ بَيَّنَــتْ بِالْبَيْنِ وَجْدًا لِقَلْبِهِ أَثَــارَ جَــوَى هُجْرَانِهَا مُتَأَجِّــجَا

---

[82] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص111.
[83] – حسن بن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان،ص323.
[84] – حسن بن رشيق القيرواني: الديوان،ص362-363.

فَمَا صَدَّعَتْ إِلاَّ حَشًا مُتَصَدِّعًا   وَلاَ هَيَّجَـــتْ إِلاَّ فُــؤَادًا مُهَيَّــجَا

يفتح الاستفهام الحامل لدلالات الحيرة والتعجب الأبيات، ويتصدر البرق بأنواره التي حولت ظلام الليل إلى ضياء، يذكر الأنا/العاشق بوجه المعشوق الذي اغتنى به في ماضي الهوى والوصل، ليعود النص من الحاضر الذي يطبعه المشوق (البرق) المحيل على المعشوق إلى الماضي الذي تمتد فيه معاناة الأنا/العاشق، وتظهر جمالية المفارقة بين سعادة الأنا برؤية البرق واغتنائه بما يعوض الحبيب ويأتي منه، ثم تعاسة البعد عن المعشوق وعذاب بعد الدار ولوعة شحط المزار؛ ويظهر المشوق الطبيعي الممثل بالبرق يجمع سرعة الظهور بسرعة الغياب.

ولا يستعين الأنا/العاشق في نص **عبد الكريم النهشلي المسيلي** بما يعوض المعشوق أو يأتي منه، وإنما بما يستثير شوقه وهو يتذكر إلفه الغائب، فيدفع الأنا/العاشق

إلى اشتياق محبوبته الغائبة عنه، يقول[85] : (الطويل)

أَوَاجِــدَةٌ وَجْدِي حَمَامَـــةُ أَيْكَةٍ   تَمِيلُ بِمَا مَـــالَ النَّزِيفُ غُصُونُهَا

نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْرٍ رِقَابُهَا   بَوَاكٍ وَمَـــا فَاضَتْ بِدَمْعٍ عُيُونُهَا

أَعِيدِي حَمَامَاتُ اللِّوَى إِنَّ عِنْدَنَا   لِشَجْــوَاكِ أَمْثَـــالاً يَعُــودُ حَنِينُهَا

وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُو هُمُومَهُ   غَرَائِبُ مَحْسُــودٌ عَلَيْهَا شُجُونُهَا

يحاول الأنا/العاشق تناسي مرارة تجربته العشقية ويداري عذاباته، ويحمل سؤاله الذي يفتتح به نصه حيرته من نفسه، وهو يسمع نوح الحمامة تبكي إلفها الذي غاب منذ عهد بعيد وتداوم اشتياقها إليه، تجد في حزنها وفاء لهديلها ورفضا لتناسيه، وحالها يشبه حال الأنا/العاشق المبعد عن محبوبه، فيشوقه نواحها إلى قلقه الدفين وأساه الملح، وهو الذي طعم بافتقاره إلى معشوقه السهد، وخبر حرقة الوجد، وألفت حياته حديث الدموع (وجدي – لشجواك)، وتتشاكل حاله بذلك بحال الحمامة الباكية الوفية لفقيدها.

يكثر الأنا/العاشق في نصوص **أبي الحسن الحصري القيرواني** من استحضار المشوقات العشقية، ويشير إلى نأي الحبيب وحدوث الفراق الذي جرعه كؤوس المرارة، وأغرقه في بحور الكآبة والحزن، ويتحرك شوقه بعدما أمسى فريدا يبكي الأحبة، ويتأسف لافتقاره إلى من عشقهم واغتنى بالتواصل معهم، فكان شوقه حركة حنين باتجاه مضيع يتوق إليه، يقول[86]: (الطويل)

بَعَثْتُ رَسُولَيَّ الْخَيَالَ الَّذِي سَرَى   إِلَيْكِ بِدَمْعِي، وَالنَّسِيمَ الَّذِي هَــبَّا

---

85 – حسن بن رشيق القيرواني: الديوان،ص176.

86 – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص213.

غاية الأنا/ العاشق أن تصل وسائطه (الخيال – النسيم) إلى المعشوق لتفيد: (إليك – إلى) معنى بلوغ الغاية، ولا تتجاوزها، وترسخ بعد الأنا/العاشق، وغربته عن موضوع شوقه؛ ولتثبت افتقاره الذي فتحه هذا الحرف (إلى)، فيطفو على سطح التجربة العشقية فعل التشوق باستحضار الغائب البعيد (موضوع العشق/ المعشوق)، وكثيرا ما يمزج الشاعر بين وسيطين في قصيدة واحدة يقول[87]: (الطويل)

تَهُبُّ رِيَاحُ الْمِسْكِ مِنْ نَفَحَاتِــهَا ... فَمَا اسْتَنْشَقَتْهَا الشِّيبُ إلاَّ وشَبَّــتِ

تَرَاءَتْ لِعَيْنِي فِي الْمَنَامِ فَأَطْفَأَتْ ... بِزَوْرَتِهَا نَارَ الْهَــوَى حِينَ شَبَّــتِ

تَمَثَّلْتُهَا حَتَّـــى إِذَا مَـــا تَمَثَّلَــتْ ... طَرِبْتُ كَأَنِّـــي قَدْ دَعَــوْتُ ولَبَّــتِ

العاشق يشتاق (إلى) موضوع عشقه بمشوقات: (تهب رياح) – (تراءت لعيني في المنام) تعوض الحبيبة في غيابها، وتطفئ نار الهوى، فتظهر ثنائية (الغياب، الحضور) مشكلة محورين تدور حولهما التجربة العشقية: (الغياب = نار الهوى – شبت) و(الحضور = رياح المسك – استنشقها – شبت – أطفأت – طربت)، المشوقات التي استحضرت المعشوقة، ودلت على حضورها حملت الفرح والسعادة المفتقر إليهما، بعد أن دل غيابها على الاحتراق والشقاء، والملاحظ لهذه المشوقات باختلاف طبيعتها يقف عند:

1– إن العاشق يتشوق (إلى) المعشوق بـــ (المشوقات) الآتية (من) هذا المعشوق، يقول[88]: (الطويل)

قَلِيلٌ لِنَفْسِي أَنْ تَصُوبَ صَبَابَةً ... إذا شِمْتُ مِنْ تِلْقَاءِ أَرْضِكُمُ بَرْقَا

يتشوق (إلى) الحبيب (بالبرق) الآتي (من) أرض الحبيب.

2– إن المشوقات تعوض المعشوق، أو تحمل بعضا منه، فحرف (من) يفيد التبعيض وقد يدل على البدلية يقول[89]: (الطويل)

قَنِعْتُ بِوَصْلِ الطَّيْفِ وَإِنْ قَادَهُ الْكَرَى ... وَكَيْفَ رُقَادِي وَالْمَدَامِعُ لا تَرْقَى

والطيف يقنعه لأنه يعوض الحبيب أو ينوب عنه.

3– إن المشوقات الطبيعية (الريح – البرق) بطبيعتها الحركية للأولى، والضوئية للثانية لا تتعدى أن تكون في الحالتين رائحة لا تكاد تدرك، أو نورا خاطفا؛ فهي تتميز بأنها أجسام لطيفة

---

87 – نفسه، ص214.

88 – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص232.

89 – نفسه، ص232.

تتراءى في المنام أو خيالية (طيف الخيال) لا تطبق عليها إلا (أجفان) العاشق، مما يجعلها أجساما وهمية يقول[90]: (الطويل)

حَضَرْنَا –وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا– فَنَحْــنُ قَرِيــبٌ والمَنَازِلُ نُــزَّحُ

وهو ما يتأكد بالجملة الاعتراضية (وَإِنْ غِبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا) المخصصة والمؤكدة للغياب الحقيقي (المنازل نزح)، وما الحضور إلا حضور الخواطر (أجسام وهمية).

4- إن الأنا/العاشق لا يتحدث عن الغائب إلا وقد حوله إلى كائن من نور (البرق)، أو يصف شيئا منه (الريح)، أو شيئا شبيها به (طيف الخيال)، وهي كلها مشوقات آتية من المعشوق؛ فالبرق آت من حمى الحبيب، والريح آتية لتنعشه وتطفئ النار المشتعلة، وطيف الخيال الشبيه بالمعشوق يأتي من جهته أيضا، وما يؤكد ذلك قوله[91]:(الطويل)

تَمَثَّلْتُــهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَثَّلَــتْ طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَلَبَّــتِ

يستحضره بالآتي منه، إلا أن هذا الحضور يؤكد الافتقار، ويجعله أكثر كثافة لأن (كأنِّي قَدْ دَعَوْتُ) : هو تأكيد على أنه لم يدع المعشوق، بل تمثله و(كأنِّــي) فصلت الحبيب عن طيفه فتكون : العلاقة الثنائية علاقة ثلاثية : (غياب – حضور – غياب) = (افتقار – اغتناء – افتقار)، ويكون بذلك التشوق : شوق إلى المعشوق يتم بالبحث عن الوسائط/المشوقات التي بقدر ما توصل بين العاشق المعشوق فهي تفصل بينهما، وتبقى الإشارة إلى المشوق الحيواني (الحمام)، يقول[92]: (الطويل)

نفَتْ عَنْ جُفُونِي النَّوْمَ وُرْقُ حَمَائِمَ شَكَــوْنَ وَلَمْ يَفْصَحْ لَهُنَّ لِسَــانُ
نَعَيْــنَ إِلَيَّ البَيْنَ لا كَــانَ يَوْمُــهُ فَــمَ بَالُــهُ لَمْ يَخْــلُ مِنْهُ مكَــانُ
نَدَبْــنَ ولَــمْ يَذْرِفْــنَ دَمْعًا وإنِّــمَا تَنَاثَــرَ مِنْ دَمْعِي لَهُــنَّ جُمَــانُ
نَكَأْنَ قُرُوحِي لَوْ أَعَــنَّ عَلَى الأسَى بِدَمْــعٍ ألاَ إِنَّ الحَزِيــنَ يُعَــانُ

يبرز الفعل (نَكَأْنَ قُرُوحِي) بدلالته على التهييج لتكون أصوات ورق الحمائم (شَكَوْنَ – نَعَيْنَ – نَدَبْنَ) أصواتا مهيجة للشوق؛ فصوت الحمامة ليس من متعلقات المعشوق بل هو وسيط يشبه العاشق في افتقاره، ويحمل ما يشبه المعشوق، وهو الإلف الذي تنوح عليه؛ فالتشابه قائم بين الحمامة والعاشق من جهة، وبين الإلف والمعشوق من جهة أخرى، وهو ما يجعل العلاقة تتصف بالتعقيد.

---

90 – نفسه، ص217.

91 – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص214.

92 – نفسه، ص236.

يكثر الأنا/العاشق في نصوص **الأمير أبي الربيع الموحدي** من استحضار المشوقات العشقية، ويبرز الطيف سمة بارزة تطبع أشعاره، ويفتتح به قصيدته العشقية،

ويستمر حضوره فيها، يقول[93]: (الرمل)

بِأَبِــي وَاللهِ طَيْــفٌ طَرَقَا | سَلَبَ النَّوْمَ وَأَهْــدَى الأَرَقَا
دَلَّـــهُ فِي ظُلْمَةِ اللَّيْلِ عَلَى | مَضْجَعِــي دَقٌّ فُؤَادٍ خَفَــقَا
رَكِــبَ الْهَوْلَ فَأَحْيَــا دَنِفًا | فَرَعَــى اللهُ خَيَــالاً طَــرَقَا
جَادَ بِالْوَصْلِ فَلَمَّا أَنْ رَأَى | فَلَــقَ الصُّبْحِ دَعَــا وَانْطَلَقَا
تَرَكَ الصَّبَّ عَلَى حَالِ رَدَى | مُقَلاً غَرْقَــى وَقَلْبًــا مُحْرَقَا
أَشْكُرُ اللهَ كَفَانِــي وَصْلَهُ | وَالرِّضَا عَنِّي وَقُرْبُ الْمُلْتَقَى
وَمَبِيتِــي مَعَــهُ يَجْمَعُــنَا | لحَفُ الْعِزِّ وَأَبْــرَادُ التُّــقَى

عندما يحرم الأنا/العاشق لقاء المعشوق، وينشغل فكره به، ويكد باله لأجله، يلجأ إلى استحضار المشوق، ليكون واسطته للاغتناء بموضوعه العشقي؛ فما يضن به الحبيب يجود به طيفه، ويتعجب الأنا/العاشق من خوض خيال المحبوب الأهوال ليلا لا يستبين الطريق ليصل إلى الأنا/العاشق، ويعوض المعشوق، وينيله مبتغاه (جاد بالوصل)، يوقف الطيف حرمان الأنا/العاشق، ويعينه في تحديه الموانع العشقية، ولكن حضوره لا يحقق الاغتناء الحقيقي بالمعشوق، ثم لا يلبث أن ينقطع ليزداد المحب عذابا وحرقة (ترك الصب على حال الردى)؛ وتكون بداية المشهد العشقي حضورا بعد غياب، ونهايته غياب يؤجج تباريح الهوى ويعمق الإحساس بالحرمان.

ويستعين الأنا/العاشق بهذا المشوق الخيالي في مواجهة الدهر ناصب أحبولة العشاق، والذي لا يذكر إلا ليذم، وقد عرف بقطعه حبال الوصال وتفريقه بين العشيقين، يقول[94]: (الطويل)

رَمَتْنِي صُرُوفُ الدَّهْرِ مِنْ كُلِّ جَانِبٍ | فَشَكَّتْ فُؤَادِي بِالسِّهَامِ الصَّوَائِبِ
فَلَــوْ أَنَّ هَذَا الدَّهْــرَ يُنْصِفُ شَاكِيًا | لَفَرَّقَ مَا بَيْنِــي وَبَيْنَ الْمَصَائِبِ
وَلَوْ أَنَّــهُ يُجْــرِي عَلَى الْعَدْلِ حُكْمَهُ | لَجَمَّعَ مَــا بَيْنِــي وَبَيْنَ الْحَبَائِبِ
لَقَدْ غَصَّ لَمَّــا أَنْ رَأَى جَمْعَ شَمْلِنَا | تُزِينُ لآلِيــهِ نُحُــورَ الْكَــوَاعِبِ
فَمَا زَالَ يَسْعَــى فِــي التَّفَرُّقِ بَيْنَنَا | فَلَمَّا نَأَى إِلْفِــي أَتَــى بِالْعَجَائِبِ
فَيَــا غَائِبًــا غَصَّ الزَّمَــانُ بِقُرْبِهِ | فَأَسْهَمَنِــي مِنْهُ ضُرُوبُ النَّوَائِبِ

---
[93] – الأمير سليمان الموحدي، الديوان، ص61.
[94] – نفسه، ص61.

لَئِنْ غِبْتَ عَنْ عَيْنِي لَشَخْصُكَ حَاضِرٌ مُقِيمٌ بِأَثْنَاءِ الْحَشَى غَيْرُ غَائِبِ

يسلط الأنا/العاشق ذاكرته على قسوة الدهر الذي وقف عائقا يمنع وصاله معشوقه، ويكدر ما صفا من لحظات اللقاء، يغدره ويعيث في علاقته العشقية فسادا، لا ترضيه سعادة المحبوبين، وتسعده عذاباتهما، ويطرب لحرمانهما، ويوسم في النص بسمات التكدير والغدر والأذى (صروف – شكت – السهام – غص – التفرق – النوائب)، لا يرحم ولا يتعطف، ويجور في حكمه بتفريق العشيقين، ويقابل الأنا/العاشق تغييب الدهر للحبيب (يا غائبا – غبت) بمحاولة استحضار طيفه ليغتني به، ويصر على ذلك متحديا (شخصك حاضرا – مقيم – غير غائب)؛ إذ يعلم علم اليقين أن هذا الحضور هو غياب في حقيقته.

وتدفعه الورقاء وهي تخلد ذكرى معشوقها الغائب إلى الاشتياق بشوقها إلى معشوقه، يقول[95]:

(الوافر)

وَهَيَّجَ لَوْعَتِي وَرْقَاءُ بَاتَتْ عَلَى فَنَنٍ وَلَمْ تَطْعَمْ رُقَادَا

تَرَدَّدَ نَوْحُهَا فِي جُنْحِ لَيْلٍ وَقَدْ لَبِسَتْ دُجُنَّتُهُ حِدَادَا

فَقُلْتُ لَهَا أَمِثْلِيَ أَنْتِ وَجْدًا غَرَامُ حَشَاكِ يَتَّقِدُ اتِّقَادَا

فَإِنْ قُلْتِ الْبِعَادُ أَثَارَ شَوْقِي فَأَيْنَ دُمُوعُ مَنْ يَشْكُو الْبِعَادَا

فَأَبْدَاهُمْ لِذِي الشَّكْوَى جُفُونًا أَحَرُّهُمُ – بِلاَ شَكٍ– فُؤَادَا

نوح الحمامة حزنا على هديلها يهيج الأنا/العاشق ويدفعه إلى تذكر معشوقه الغائب عنه، وهو في محاورتها يتأكد من دواعي نواحها وبكائها، وحين يعلم أن ألم الفراق والبعاد قد دفع المحبة إلى الضنى والتفجع، يدرك أحقيته بالعذاب منها أو مشاركتها في الحزن.

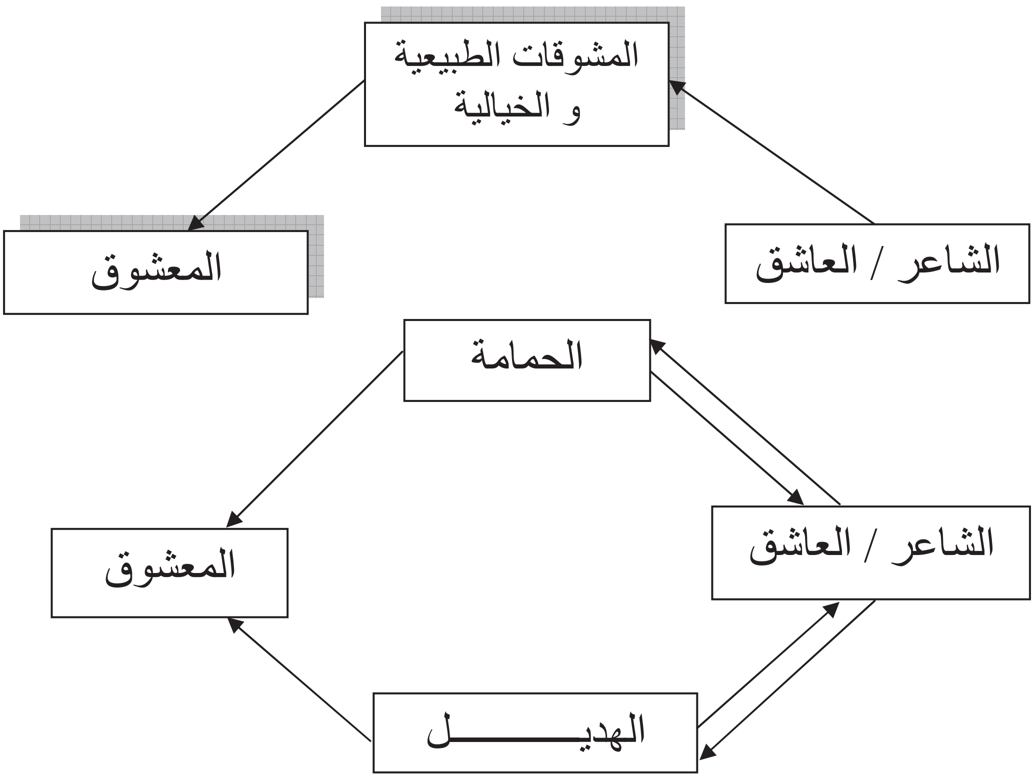
ويتبين من استحضار الأنا/العاشق المشوقات العشقية ما يلي:

1/ المشوقات الطبيعية والخيالية: البرق – الريح – الطيف تحمل دلالة شوق العاشق إلى المعشوق بشيء منه، أو بشيء آت منه، أو يشبهه.

2/ المشوق الحيواني الحمامة تتداخل الدلالات: شوق العاشق إلى المعشوق **لا** يتم بشيء منه، أو آت منه، أو يشبهه؛ وإنما تذكر الحمامة الشاعر بنفسه، فهي حين تبكي هديلها، وتحن إليه بعد فقده، تحرك حنين الشاعر إلى معشوقه، وتذكره بفقده له، والرسم التالي يوضح ذلك :

---

[95] – الأمير سليمان الموحدي: الديوان، ص78.



1/ في الحالتين يغيب المعشوق إلا إن المشوقات الأولى: (البرق، الريح، الطيف) تعوضه، أو تحمل بعضا منه؛ فهي تبعث الارتياح في نفس العاشق، في حين المشوق الحيواني: (الحمامة) يثير الأحزان، وينكأ الجراح.

2/ في الحالة الأولى يغتني الأنا/العاشق بالمشوقات، ثم يعاوده الافتقار الذي انطلق منه، ولكن في الحالة الثانية يتعمق افتقاره، وينفتح بانفتاح النواح.

وخلاصة ما سبق:

- لقد عبرت العذرية العشقية في شعر شعراء المغرب في القرنين محل الدراسة عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة، وكثيرا ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي بروزا جليا في نصوصه العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه توظيفا جماليا يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما قد يؤكده إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاغتناء به.

– وتؤكد عذرية الأنا/العاشق: إن تجارب العشق متشابهة تشابه النفوس البشرية، ولا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين وسائل التعبير الشعرية، ولا ينفتح النسيب في شعر شعراء المغرب إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الأنا/ العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لغزله؛ وإن الافتقار العشقي هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة بالمأساوية إلا إذا تخطى الأنا/ العاشق فواعل المنع، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحديا الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحد به عبر الموت، ليكون خبر عشقه هو خبر موته، وهو ما يفتح باب الحديث عن مأساوية الموت في الشعر المغربي في القرنين الهجريين محل الدراسة.

الفصل الثاني

الأنا: جماليات حس الموت

1 .2 ـ الأنا: الانفعال المأساوي

2.2 ـ الأنا: الرؤيا المأساوية

3.2 ـ الأنا: العناية الإلهية

تمهيد:

شغلت حقيقة الحياة والموت جانبا كبيرا من تفكير الفلاسفة والمفكرين والأدباء في محاولة منهم لإدراك سر النسيج الكوني وكنهه، وظلت حقيقة الموت تعاود اقتحام حياة الإنسان العربي وأفكاره، كلما ظهر له مظهر من مظاهرها، وتجلى له ضعفه أمام القضاء المحتوم، وأدرك أنه طريدة لمصائب الدهر، وتيقن من ضآلة ما يدركه في الحياة من حظوظ مهما أشتد حرصه؛ وبالغ في مواصلة السعي، واندهش لمصيبة الموت، وأكثر الحديث عن التفكير فيه، "والموت مثار رعب ومأساة في حياة الإنسان، لأنه الحدث الجلل الذي يفضي به إلى اللاوجود ظاهريا"[1] ، وقد حجبه التراب، وقطع صلته بالأحياء .

والحديث الكثير عن الموت والتفكير فيه على نحو يكاد يكون متصلاً يدل على أن الشاعر العربي بقدر ما كان يستغرب الموت، ويبذل أقصى ما في وسعه من جهد لينجو من أحابيله؛ فهو أيضا يريد أن يعرف حقيقته، ويتبين ما يحيط به من إبهام وغموض؛ فالإنسان حين يعي وجوده، يظهر له الموت مأساة الحياة الكبرى، فهو يشعر أنه يحتضر منذ اللحظة التي يولد فيها، وأنه يعد لوليمة الموت؛ فلا يكون هذا الأخير فعلا يحدث عند انتهاء الحياة، وإنما فعل يبدأ منذ اللحظة التي تبدأ فيها مسيرة الحياة، وتكون بذلك اللحظة التي تمر هي انتصار للموت وهزيمة للحياة؛ "فالإنسان يموت كل لحظة و كل يوم موتا جزئيا لا يكاد يشعر به"[2]

ولعل أهم مشكلة واجهها الشاعر الجاهلي هي الإحساس بأنه زائل، فهو يؤول في نهاية الأمر إلى العدم، وأدرك أن الإنسان يتوهم أنه سيد الوجود، وسيد نفسه؛ إلا أن القدر يؤكد له أنه ليس إلا ضحية هالكة بين هذه القوى الحتمية " التي دعاها

[1] – أحمد فلاق عروات: فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003، ص220.

[2] – إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، ط2، 1981، ص116.

الأغارقة القدر تلك القدرة الغامضة الواضحة التي لا حدود لها، ولا قيود إنها هي التي تـ قـدر النصر والهزيمة والقوة والضعف والحياة والموت"[1]، وقد أسماها الشاعر العربي (الدهر) الذي نسب إليه كل غدر وعاهة ومصيبة ألمت به؛ فسخط عليه، وشكا من أقداره المستبدة الظالمة، ورآه عدوه الأبدي، ولم يحسن الظن به، ولم يشر إليه إلا في باب اللعنة؛ فكانت" فكرة الدهر هي قوام معظم القصائد العربية"[2]، لترتبط موضوعاتهم بحس المأساة التي يتسيرون به ليؤول بهم في نهاية المطاف إلى الموت.

وما الحنين إلى الطفولة وبكاء الأطلال الدارسة إلاّ أساليب للنوح من وطأة القدر الذي يرتهن الإنسان؛ فالطلل – مثلا – ولج إلى قصيدة الشاعر الجاهلي، واستقر في مطالعها لأنه "كان التجربة الدائمة في حياته، وهي تجربة الزوال، واللااستقرار والصيرورة"[3] ، التي جعلته يحس بهزيمته أمام الزمن والحياة، ففيه تتجلى تجربة الموت؛ وبذلك استأثرت فكرة الموت أو الدهر أو الفناء كامل تأملاته، وانتهى إلى معاداة الدهر، فصور الموت ناقة عمياء تتخبط بمصائر الأحياء[4]، وصوره قوة لا ترد ولا تواجه.

والكلام يطول عن فكرة الموت في الشعر الجاهلي، وإذا تركناه ونظرنا إلى الشعراء المتأخرين وجدنا إحياء لتلك المعاني واستمرارا في ذم الدهر وشتمه؛ فهم لم يستطيعوا الإفلات من ميراث أسلافهم الفكري، وإن كانت الثقافة الإسلامية – من دون ريب – قد أثرت تأثيرا كبيرا في تكوين الإنسان العربي؛ فدعته إلى الإيمان بالله، والصبر على الابتلاء، وانتـظـار الجزاء في دار الخلود، وأقرت له أن الحياة لا تخلو

---

[1] – إيليا الحاوي : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ج2، ص37.

[2] – نفسه، ن ص.

[3] – إيليا الحاوي : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ج3، ص5.

[4] – يقول زهير بن أبي سلمى : **رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ومن تخطئ يعمر فيهـرم**

ينظر – الحسين بن أحمد الزوزني : شرح المعلقات السبع، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص92.

من شقاء ومتاعب، إذ هي فانية زائلة، وأسمعته قول الله – عزّ وجلّ – : "

[illegible]

" [الملك: 1 – 2]

ولم تغفل تذكره بحديث الرسول – صلى الله عليه وسلم – " **قال الله عز وجل: يؤذيني ابن آدم يقول: يا خيبة الدهر– وفي رواية – : يسب الدهر، فلا يقولن أحدكم: يا خيبة الدهر، فإني أنا الدهر: أقلب ليله ونهاره، فإذا شئت قبضتهما**"[1].

2–1/ الأنا - الانفعال المأساوي

وليس غريبا أن يشغل الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين نفسه بفكرة الموت، وهو الذي ابتلي بفقد الأحبة، وترك هذا الفقد أثرا عميقا في نفسه، وفي نظرته إلى الحياة من حوله؛ حيث تجلت له الدنيا ولا أمان فيها لأحد ولا ثقة بها لمخلوق، خادعة متقلبة إذا منحت بسخاء، سلبت بعنف.

تعد مشكلة الموت هي مشكلة الأنا/القلق، حيث إن الشاعر الذي تسيطر فكرة الموت على مشاعره يعيش أيامه خائفا قلقا معذب النفس، وتسبب له هذه الأحاسيس استسلاما لعذاب نفسي، وإحساسا بالسآمة والملل من الحياة؛ وتتفاوت درجات خشية الموت والقلق منه،" والحقيقة التي وجب أن نستذكرها دائما أن كل إنسان يخشى الموت بدرجة معينة"، وهذا **ابن قاضي ميلة** يفجعه غريق بحر، يقول[2]:(الطويل)

وَمَا زِلْتُ أَسْتَسْقِــي لَهُ الْقَطْرَ دَائِبًا وَأَسْتَــوْدِعُ الرِّيــحَ السَّــلاَمَ الْمُجَدَّدَا

---

[1] – محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة، المكتب الإسلامي، دمشق، ط2، 1979، م2، ص57.

[2] – ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص215.

فَكَــانَ الَّذِي اسْتَسْقَيْــتُ أَوَّلَ خَاتِلٍ لَهُ وَالَّذِي اسْتَوْدَعْتُ مِنْ أَعْظَمِ الْعِدَى
فَتًى فَاضَ بَيْنَ الْمَاءِ وَالرِّيحِ رُوحُهُ وَمَــا زَارَهُ أَهْــلٌ وَلاَ زَارَ مَلْحَــدَا

الأنا/القلق يستظهر فاعليته (أستسقي – أستودع – استسقيت – استودعت)، ويبرز عمق التجربة ومدى صلتها بذاته الإنسانية، ويكشف مركزية الأنا؛ وهي فاعلية تظهر توسلها إلى فاعلية مستترة أقوى وأشد (القطر – الريح) لا تحتاج إلى أفعال تظهرها، ويتحقق التصادم بين الفاعليتين، ويستشعر الأنا/القلق ضعفه ثم عجزه أمام صرعة المنون (خاتل – العدى)، ويؤكد النفي (ما – لا) انتفاء القدرة على المواجهة (فاض روحه)، ويفرد الميت وحيدا معدوما (ما زاره – لا زار)، ولا يبقى ما يذكر بالموت (ملحدا)، لتستمر الحياة وتتواصل؛ ويبرز الانفعال لامأساويا في أبيات ابن قاضي ميلة يستسلم لقدرة الموت الذي لا يصرح به في النص ويستعيض به برموزه (الماء – الريح) التي استكان لها الأنا وأمنها دعاءه وأمانيه، لتفجعه وتصدم رغبته.

ويركز الأنا / القلق في نص **محمد بن عبدون الورّاق السوسي** عدسته على القبر، ويملأ الموت نفسه بالجزع، ويقذف في قلبه الرعب، ويتجلى له الردى الذي انتزع منه فلذة كبده وجاريته من أعقد المشكلات وأغمضها على الرغم من معرفته حقيقة الموت، ورؤيته الفقيدين يواريان الثرى رؤية العين، يقول[1]:(الكامل)

قَبْرٌ بِسُوسَةَ قَدْ قَبَرْتُ بِهِ النُّهَــى أَدْرَجْــتُ قَلْبِــي فِــي مَدَارِجِ لَحْدِهِ
أَسْكَنْتُهُ سَكَنِــي وَرُحْتُ كَأَنَّنِــي فِي الأَرْضِ لاَ بَشَرًا أَرَى مِنْ بَعْدِهِ
عَجَبًا لِمَنْ أَلْقَــى عَلَيْــهِ رِدَاءَهُ أَوْ مَــدَّ كَفًــا فِي الصَّعِيــدِ لِــرَدِّهِ
صُمَّتْ عَلَيَّ مَسَامِعِــي فِي رَجَّةٍ وَصُعِقْتُ مِنْ صَعَقِ الصُّرَاخِ وَرَعْدِهِ
وَجَهِدْتُ أَنْ أَبْكِــي فَلَمْ أَجِدِ الْبُكَا فَسَكَتُّ سَكْتَةَ صَــارِمٍ فِــي غِمْدِهِ
هبنـــي بكيت له وما يجدي البكا مـــاء بخـــدي والتـــراب بخـــده
مَا الشَّأْنُ فِي جَزَعِي عَلَيْهِ وَحَسْرَتِي الشَّأْنُ فِــي قُــرْبِ الْخَيَــالِ وَبُعْدِهِ

[1] – ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص394–395.

طَالَ انْتِظَارِي لِلْهُدُوءِ وَلَيْسَ لِي جَفْــنٌ يُطَــابِقُ جَفْنَــهُ فِــي بُرْدِهِ
هَيْهَاتَ قَدْ مَنَعَ الْهُدُوءَ لِنَاظِرِي قَبْــرَانِ ذَا وَلَـــدٌ وَذَاكَ لِـــوِّدِهِ

الأنا/القلق يدرك هشاشة الوجود الإنساني وقصر الحياة، ويعلم أن الخلود مستحيل؛ إذ الموت يرصد ابنه والناس جميعا، فما جدوى البكاء والنواح والعويل، ولكنه لا ينهزم أمامه، يحاول أن يتشبث بفاعليته، ويظهر شيئا من المعارضة والرفض (قبرت به النهى – أدرجت قلبي – أسكنته – رحت – أرى)، النهى تدعوه إلى الرضوخ لحتمية الموت الذي يرصد الناس في غدوهم ورواحهم، والأنا/القلق يؤكد أنه أمات أحاسيسه وقبرها، واختار بانفعاله المأساوي المواجهة، لم يعد يستمع ولا يصغي (صمت مسامعي – صعقت)؛ إذ المصاب جلل والفقيدان حجبهما الموت وأفناهما بإرادته، ويحاول الأنا/القلق مسايرة أصوات النهى ودعاة الاستسلام، ويلجأ إلى التنفيس عن الكربة بذرف الدموع التي تخونه ولا تسعفه، ويدرك عدم جدوى ذلك (ما يجدي البكا)، وبالوقوف عند معنى بكاء الميت وندبه، وتكرار الأنا/القلق له (أبكي – البكا – بكيت – البكا) يظهر لفظ (البكا) وقد انحرف عن أصله – وهو اسم ممدود ينتهي بهمزة في عرف النحويين والصرفيين – ليمد النواح ويطيله، إذ وجود الهمزة كان سيقطع الصوت ويقصره، وتظهر معه المفارقة: بحث الأنا/القلق عن البكاء لتخفيف الفجائع من جهة، ويقينه أن الدموع لا تنفع، والجزع لا يجدي من جهة أخرى، وإدراكه أن من حكم عليه بالموت فلن يعود.

ويصر هذا الأنا على استحضاره وإعادته إلى الحياة، ويتحرى خياله (طيف خياله) ليغتني به، فإذا ارتبط الموت عند شعراء آخرين بالصراخ والنواح والعويل وتأكيد استدامة الحزن والاستمرار في ذرف بدل الدموع دماء؛ فإن الأنا/القلق في نص ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقربا إليه الفقيدين ويعيدا الحياة إليهما، ويفتح بذلك باب التحسر والانكسار على مصراعيه، والأنا/القلق يعلن استحالة الرفض ومواجهة الموت ليتوقف انفعاله المأساوي (هيهات قد منع الهدوء لناظري)، وقد تيقن

أنه لا يملك فاعلية الفعل (ليس لي)، ويقف أمام فواعل ترسخ السيطرة على الأنا/القلق والقدرة على منعه ما يملك وسلبه ما يطلب (قد منع القبران)، وإذا كان النص قد افتتح بقبر (قبر بسوسة)، فإنه اختتم بقبرين (قبران)، وهو ما يؤكد قهر الموت الأنا، يضاف إليه استمراره في تأكيد فاعليته التي تنتفي معها فاعلية الأنا/القلق، ورسم نهايات الأحياء وتخليدها في اللحود.

ويتلفع الموت بالغيب، ويستعصى على المعرفة، ويتضاعف إحساس الأنا/القلق في شعر **ابن رشيق المسيلي** بقسوة الموت ومفاجأته؛ وتزداد حيرته قسوة وهو يصله نعي قاضي بلدته، يقول[1]: (البسيط)

اَلْعَفْرُ فِي فَمِ ذَاكَ الصَّارِخُ النَّاعِي — وَلاَ أُجِيبَتْ بِخَيْرٍ دَعْوَةُ الدَّاعِي
فَقَدْ نَعَــى مِلْءَ أَفْــوَاهٍ وَأَفْئِدَةٍ — وَقَدْ نَعَى مِلْءَ أَبْصَارٍ وَأَسْمَاعِ
أَمَا لَئِنْ صَحَّ مَا جَاءَ الْبَرِيدُ بِهِ — لَيَكْثُرَنَّ مِنَ الْبَاكِيــنَ أَشْيَاعِي
يَــا شُؤْمَ طَــائِرِ أَخْبَارٍ مُبَرِّحَةٍ — يَطِيرُ قَلْبِي لَهَا مِنْ بَيْنِ أَضْلاَعِي
مَا زِلْتُ أَفْزَعُ مِنْ يَأْسٍ إِلَى طَمَعٍ — حَتَّى تَرَبَّعَ يَأْسِي فَوْقَ أَطْمَاعِي
فَالْيَوْمَ أُنْفِقُ كَنْزَ الْعُمْرِ أَجْمَعَــهُ — لَمَّا مَضَى وَاحِدُ الدُّنْيَا بِإِجْمَاعِ
تُوُفِّيَ الطَّاهِرُ الْقَاضِي فَوَا أَسَفًا — إِنْ لَمْ يُوَفَّ تَبَارِيحِي وَأَوْجَاعِي
فَلِلدِّيَــانَةِ فِيــهِ لِبْــسُ ثَــاكِلَةٍ — وَلِلْقَضَــاءِ عَلَيْــهِ قَلْبُ مُلْتَاعِ

الأنا/القلق يفجع بموت صاحبه، ويرفض تصديق النبأ متمنيا إخراس الناعي، معترضا مواراة جثمان الفقيد التراب، وفي ذلك انفعال مأساوي: يعترض على من يهيل التراب على الميت، ويتمنى أن يحول إلى فم الناعي (العفر في فم الناعي)، ويرفض إقامة مراسيم الموت ودعوة الناس إلى الجنازة، ويدعو إلى عدم الاستجابة لها (ولا أجيبت دعوة الداعي)، وحين يتحقق (قد) من أن الموت لا راد لأمره تنفذ مشيئته في الأحياء، وتشملهم جميعا فهو في كل مكان يملأ الأسماع والأبصار (نعى – أفواه –

[1] – ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص98.

أفئدة – أبصار – أسماع)، لا يبقى له إلا البكاء والنواح ويتوقف انفعاله المأساوي، ويستجمع الجموع لندب الميت، ويوجه سهامه إلى طائر الشؤم – الذي يشير إلى ظاهرة التطير والتشاؤم الضاربة بجذورها الأسطورية في الشعر العربي– مقرا بهزيمته وبانكسار أمانيه أمام الموت (مبرحة – يطير قلبي – أفزع – يأسي)، ويتأسف لأن مناقب الميت وفضائله (واحد الدنيا بإجماع) لم تشفع له أمام هذا المعلوم المجهول، ويلتبس عليه حزنه بين الفقيد ومآثره، ويرتقي الأنا/القلق من حزنه الذاتي إلى حزن الديانة والقضاء، ومرد هذا الالتباس وقبله تناقض الانفعالين (المأساوي – اللامأساوي) قد يفسر بما ذهب إليه أحد الدارسين حين أقر أن" الشاعر الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرف نهايته، يسد عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[1]؛ لأنه يخاف الموت وفي ذلك تعبير عن مدى تمسكه بالحياة؛ ويكون الموت بذلك معادلا للاختلال، ولا يرثي الأنا/القلق بذلك شخصا بعينه؛ إنما يرثي الحياة وزوال مباهجها، ويكون الفقد عاما لا خاصا متجاوزا النظرة الآنية إلى نظرة استشرافية تكثف القلق وتمد جذوره في الأنا.

ويتجاوز الأنا/القلق في نص ابن رشيق المسيلي رثاء أميره المعز بن باديس إلى رثاء الحياة نفسها، وقد ترامى فيها الفقد وعم الزوال؛ فلا العز ينفع ولا المنعة تجدي، والجزع عام والحرص على الحياة قبض على الريح، يقول[2]: (البسيط)

لِكُلِّ حَــيٍّ وَإِنْ طَــالَ الْمَــدَى هُلُكُ   لاَ عِــزٌّ مَمْلَكَــةٍ يَبْقَــى وَلاَ مَلِــكُ

لِحَــادِثٍ مِنْهُ فِــي أَفْوَاهِنَــا خَرَسٌ   عَنِ الْحَدِيثِ وَفِــي أَسْمَاعِنَا سَكَــكُ

يَهَــابُ حَاكِيهِ صِدْقًا أَنْ يَبُــوحَ بِهِ   فَكَيْفَ ظَنُّكَ بِالْحَــاكِينَ لَــوْ أَفِـكُوا

أَوْدَى الْمُعِزُّ الَّذِي كَــانَتْ بِمَوْضِعِهِ   وَبِاسْمِهِ جَنَبَــاتُ الأَرْضِ تَمْتَسِــكُ

---

[1] – زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة،مكتبة مصر، د.ط،1971،ص221 .

[2] – ابن رشيق القيرواني: الديوان، ص116.

فَالصَّوْتُ فِي صَحْنِ ذَاكَ الْقَصْرِ مُرْتَفِعٌ وَالسِّتْرُ عَنْ بَابِ ذَاكَ الْبَهْوِ مُنْهَتِكُ
ولَّـــى الْمُعِزُّ عَلَـــى أَعْقَابِهِ فَرَمَى أَوْ كَـــادَ يَنْهَدُّ مِنْ أَرْكَانِــــهِ الْفَلَـــكُ
مَضَـــى فَقِيدًا وَأَبْقَـــى فِي خَزَائِنِهِ هَـــامَ الْمُلُوكِ وَمَـــا أَدْرَاكَ مَا مَلَكُوا
مَـــا كَانَ إِلاَّ حُسَامًـــا سَلَّـــهُ قَدَرٌ عَلَى الَّذِينَ بَغُوا فِي الأَرْضِ وَانْهَمَكُوا

يغيب صوت الأنا/القلق ويتماهى مع الجموع الذين أخرسهم الموت وسد آذانهم، ولا ينقل بذلك تجربة فردية؛ وإنما هي تجربة شمولية إنسانية، متوقعة ولكنها – على توقعها– مفاجئة أو كالمفاجئة، وتكمن مفاجأتها في عدم معرفة زمانها أو مكانها، فلا أحد يعرف الإجابة عن السؤالين: متى يموت؟ أو أين يموت؟؛ ولكن الكل يعلم أن الموت حقيقة لا مناص منها ولا راد لها، تمضي في الأحياء وتخط نهايتهم، وطول العمر لا يفي غرض الخلود، ولن يخلد الملك مالكه.

وإحساس الأنا/القلق بالرعب والجزع وهو يتأمل صرعى المنون وضحاياه، معترفا بسطوته وفاعليته المسيطرة (هلك – لا عز – لا ملك – أودى) مقرا عجزه واستسلامه (أفواهنا خرس – أسماعنا سكك) يدفعه إلى الامتناع عن أن يحاول الاعتراض أو التسخط، وهو يقلب نظره في مصرع رمز القوة الذي لم يغنه عزه وما ملكه من مال أو شجاعة أو مجد، ولم تحمه الحصون.

وتحيله نظرته المتأملة على المقابلة بين ماضي الفقيد (الحياة) ومدى قدرته على الفعل وإثبات الذات، وهو ماض ينفتح بما كان (كانت)، ويحمل حرف المعنى (الباء) دلالات (بموضعه – باسمه) : السببية أو الاستعانة في حفظ توازن الأرض ونظامها، وقد يتجاوزه إلى التصاق القدرة به وحده دون سواه، به (جنبات الأرض تمتسك – خزائنه – وما أدراك ما ملكوا – حساما)، ماضي العز والمجد يوقفه الموت ويحدد نهايته (أودى) ويزيله، ليتجسد القهر الذي دفع الأنا/القلق إلى تغييب أناه، وإخفائه مدركا أن (باء) الواسطة والسبب أحالها الموت (في) الدالة على احتواء الأحزان والآلام (فالصوت في ذاك القصر مرتفع)، ثم صديرها (عن) وقد تجاوز العز الفقيد

وانتقل عنه إلى صانع النهايات (الموت)، وما يؤكد عجز الأنا/القلق ويعمق فزعه من الموت هو حرف المعنى (أو) حين حاول ربط فاجعة الأمير بمصيبة الفلك وأضرب عن ذلك (ولى المعز – فرمى – ينهد الفلك)، وامتنع عن ربط تحول حال الفقيد بتحول نواميس الكون – على عادة بعض الشعراء –، ويعترف (أو كاد) بأن الأنفة والسؤدد لا يمنعان قدر الموت أو يؤجلانه.

ويتجلى الانفعال المأساوي في نص **عبد الوهاب بن محمد الأزدي المثقال** حين لا ينصت الأنا/القلق لأصوات الداعين إلى الاستسلام والرضوخ للحقيقة، وهو يرثي محبوبه النصراني وقد مات بعيدا عنه، يقول[1]: (الطويل)

أَخِــي بِــوِدَادٍ لاَ أَخِــي بدِيَــانَةٍ وَرُبَّ أَخٍ فِــي الْــودِّ مَثْل نَسِيبِ

وَقَالُوا:أَتَبْكِي الْيَوْمَ مَنْ لَسْتَ صَاحِبًا غَــدًا إِنَّ هَــذَا فُعْــلُ غَيْرُ لَبِيبِ

فَقُلْتُ لَهُــمْ: هَــذَا أَوَانُ تَلَهُّفِــي وَشِدَّةِ إِعْوَالِــي وَفَــرْطِ كُرُوبِي

وَمَــا لِــيَ لاَ أَبْكِي حَبِيبًا فَقَدْتُهُ إِذَا خَــابَ مِنْهُ فِي الْمِعَادِ نَصِيبِي

فَيَــا نَاصِحِي مَهْلاً فَلَسْتَ بِمُرْشِدٍ وَيَــا لاَئِمِــي أَقْصِرْ فَغَيْرُ مُصِيبِ

وَسَلْمَانُ أَوْدَى حَيْثُ لاَ أَنَا حَاضِرُ أُعَلِّلُــهُ يَوْمًــا بِوَصْــفِ طَــبِيبِ

وَأَجْعَلُ كَفِّــي تَحْتَ جَنْبٍ مُكَــرَّمٍ عَلَــيَّ وَخَدٍ بِالنُّحُــولِ خَــضِيبِ

تبرز الأبيات محاورة أصوات النهى للأنا/القلق تدعوه إلى إيقاف انفعاله المأساوي، وإلى الإذعان لحقيقة الموت خاصة والفقيد مختلف الديانة، ويتجلى ذلك في: (وقالوا – فقلت) يصر الأنا/القلق على استمرار حزنه واستدامة التوجع (تلهفي – إعوالي – فرط كروبي)، ويمتنع عن الإصغاء (لست – فغير) إلى دعوة التعقل والرضا بالقدر (ناصحي – لائمي)، ويبرز الأنا ويظهر رافضا الإذعان (لا أنا حاضر).

[1] – ابن رشيق القيرواني: أنموذج الزمان، ص240.

ولعل أكثر الشعراء الذين جسدوا الانفعال المأساوي هو الشاعر **علي الحصري القيرواني الضرير** الذي فجعه الموت بفقد ابن فتح أبواب ثكله، ودفعه إلى إطالة الحديث عن فلذة كبده؛ إذ خصه بديوان كامل، يفتتح بالندب والعويل ويختتم بالتوجع واليأس من الحياة وما حوت؛ فالمصاب جلل والفقد عظيم، وهل من عطاء أجزل من ابن؟، إنه منتهى ما كان يطمح إليه الأب، ولكنه رآه يقبر ويوارى التراب، فينتهي كل شيء في لحظة، وإذا الأمل الكبير سراب، ووقف الأنا/القلق عند عبثية[1] الزمن ومكره به؛ فازداد حزنه، وكثر غمه وهمه، وعتم نفسه شيء من الكآبة واليأس، وهو يشاهد اختطاف الموت للأحياء دون تمييز، فصور مأساة الحياة وهشاشتها، يقول[2]:(مجزوء الوافر)

عَهِدْتُ مَشَارِبِي صِرْفًا فَـمَا لِلدَّهْـرِ أَجَّنَـهَا
لَحَـا اللَّهُ الزمَانَ أَبًا أُسُودُ بَنِيـهِ أَثْخَنَـهَا
كَأَنَّـهُمُ عِـدَاهُ فَكَـمْ أَثَارَ وَغًـى وَأَكْمَنَـهَا
أَغَـثٌّ بَنِيـهِ يَأْكُلُـهُ فَكَيْفَ يَعَافُ أَسْمَنَـهَا
وَأُيُّ أَبٍ يُدِيـرُ عَلَىَ بَنِيهِ رَحًى لِيَطْحَنَـهَا

يشعر الأنا/القلق بعبثية الحياة ما دام الدهر ينغص ما صفا منها، وتظهر المفارقة بين ما كان فيه من سعة ونعمة، وما آل إليه من بؤس وشقاء في نهاية المطاف؛ ويرى الدهر أبا خؤونا يدير رحاه على أبنائه لا يميز بين صغيرهم وكبيرهم، وضعيفهم وقويهم، همه إفناؤ ه.م، وإلحاق الأذى بهم، لا يرأف ولا يتعطف، ويستشعر الأنا/القلق بذلك معا ن.اة الظ ل.م:

---

[1] – المقصود بلفظ **العبثية** ما أورده الشاعر الحصري(مجزوء الخفيف)

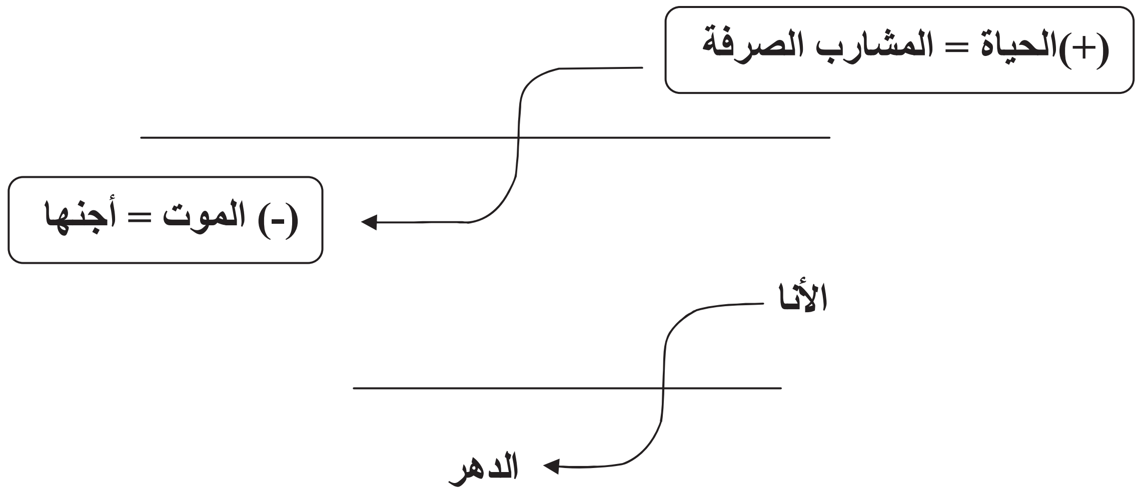
وَلَدِي يَوْمَ مَوْتِهِ أَصْبَحَ الدَّهْرُ ذَا عَبَثْ

ينظر – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص293.

[2] – نفسه، ص383.

عهدت مشاربي صرفا ← قدرة الأنا
فما للدهر أجنها ← قدرة الدهر
تصادم

فهو ضحية كأنه يملك إرادة ولا يملكها، صاحب قدرة في غاية الضعف، بل إن قدرته موهومة مادام يقف أمامها حاجز القدر/الدهر:



الانفعال المأساوي[1]

ويزداد إحباطه، ويقوى عذابه، ويسخط على الدنيا، يقول[2]: (مجزوء الوافر)

فَيَا مَا أَخْدَعَ الدُّنْــيَا	**وَأَخْبَثَهَا وَأَخْتَنَــهَا**
وَأَقْطَعَهَا إِذَا وَصَلَتْ	**مُحِبِّيهَا وَأَخْوَنَــهَا**

[1] – جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 2، 1987، ص 19.
[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص384 .

وَأَوْأَدَهَا لِمَــوْلُــود تُنَشِّبُ فِيــهِ بُرْثُنَهَا
أَرَى شَرِّسَ الْحَيَاةِ غَدًا يُفَارِقُهَا وَلَيِّنَهَا
فَمَا لِي وَالْغُرُورُ بِهَا أَلَسْتُ أَرَى تَخَوُّنَهَا

وتتضاعف قتامة الصورة بما يسند إلى الدهر والدنيا من خصائص دالة على الصلاح والفساد في آن واحد، والخداع والكيد والتشتيت والإبكاء والإفناء، فيكثف من الحس المأساوي وهو يفكر في الأيام، وما يأتي به الدهر من رزايا؛ فحياة الإنسان في يد القدر يسطر عليها، ويصرفها كما يشاء، لا راد لأمره ولا لحكمه، فحكمه نافذ، وقد حكم على الوجود بالفناء في آخر الأمر، والحياة شر لا تستحق حبا ولا إقبالا، بل تستحق الكراهية والإعراض لتتجمع بذلك في صدره هذه الأحاسيس القاتمة، ومعانيها المظلمة، ويأخذ يرددها[1]:(المديد)

يَا عُقَابَ الْمَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِــبِي فَانْحَلَّــتِ الْعُقَــدُ
اخْتَطَفْــتَ ابْــنَ اللُّبَاةِ وَلَم تَحْمِــهِ الأَظْفَــارُ وَاللُّبَــدُ

ولا ينظر بذلك إلى موضوع الموت مستقلا، بل مرتبطا بعبثية الوجود، ليغدو الابن محنة يرجع من خلالها مأساته الكبرى التي هزت منه الكيان والوجدان؛ فالموت اغتال ابنه، واستله من بين يديه، دون أن يقوى على دفعه عنه، أو حفظ الحياة له، ويتحول بذلك رثاؤه إلى ترجيع صدى هزيمة الأنا/الأب، وحديث روحه التي أجهزت عليها المأساة، وأحاط بها الشقاء من كل جانب[2]: (البسيط)

وَكَأْسِ ثُكْلٍ عَلَى رَيٍّ شَرِبْتُ بِــهَا فَرُحْــتُ فِيهَا بِتَمْرِيــصٍ وَتَمْرِيــثِ
قَالُوا أَفِقْ لِعُلَا يُؤْذِيكَ قُــلْتُ لَهُــمْ لاَ يُؤْلِمُ الْمُنْتَشِي عَــضٌّ الْبَرَاغِيــثِ
عِنْدِي مِنَ الدَّهْرِ مَا عَنْهُمْ شُغِلْتُ بِهِ وَالصِّــلُ لَيْسَ يُبَــالِي بِالْخَفَافِيــثِ

1 – أبو الحسن الحصري: الديوان، ص310.
2 – نفسه ،ص289 .

تُوُفِّيَ الْخَلَفُ الزَّاكِي وَعِشْتُ كَمَـا بَعَبْرَتِـي وَطَعَامًا غَيْـرَ مَغْلُـوثِ
حَتَّى أَعَافَ شَرَابًا لَسْـتُ أَمْزُجُـهُ تَرْضَى الْعِدَا عَيْشَ مَكْرُوبٍ وَمكْرُوثِ
وكُنْتُ فِي جَنَّـةٍ حُفَّتْ جَوَانُبُـهَا بِالزَّرْعِ وَالنَّخْلِ وَالأَعْنَابِ وَالتُّـوثِ
فَأَصْبَحَتْ يَوْمَ أَوْدَى وَهِيَ خَاوِيَةٌ جَرْدَاءَ مِنْ كُـلِّ مَغْرُوسٍ وَمَحْرُوثِ

الدهر ظالم للأنا يقف حجر عثرة في طريق نجاحه، يبدد أمانيه، ويحول دون تحقيقه، لا يتركه يعيش بسلام؛ فينفتح خطابه على المشهد المأساوي الذي تقترن فيه وفاة الا بـ.ن بلافتة مأساوية ترسم وضع الذات الشا عرة بكل وحشية ومرارة يأس: (وَكَأْسِ ثُكْلٍ شَرِبْتُ بِهَا)، وقد سبق للأنا أن ارتوى من الموت، وذاق مرارته: (عَلَى رَيٍّ)، ولم يعد الألم يؤذيه، فقد بلغ درجة النشوة التي تفقده الوعي، وتجعله يرتفع على واقعه الممتزج بالموت، وتكالب الدهر عليه، ولم يعد يستسيغ الحياة إلا ممزوجة بالكدر والمرارة، فقد غا بـ.ت حلاوة الحياة بغياب الابن :

وجود الابن = جنة = حفت جوانبها : زرع – نخل – أعناب – توت = الحياة

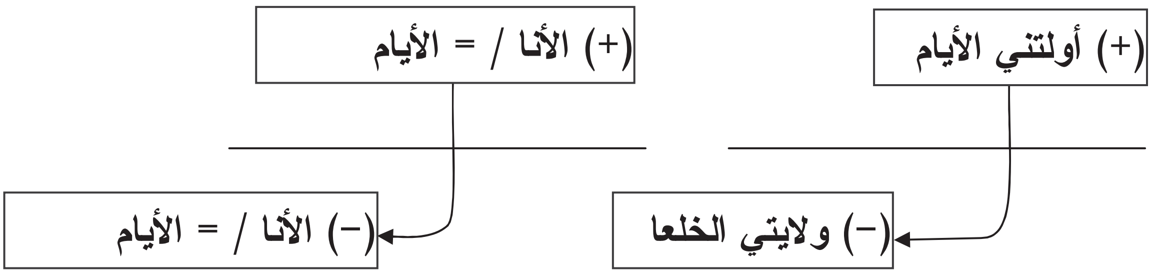
غياب الابن = جنة = خاوية – جرداء من كل مغروس ومـ حـ.روث = موت

وتثير الذكريات في نفس الأنا/القلق حزنا شديدا، ويتذكر تلك اللحظات السعيدة الهادئة، حين كان ينعم بالحياة رفقة ابنه في جنة: (كُنْتُ)، ويرجع إلى حا ضره / الواقع، ويزداد هما (أَصْبَحْتُ)، وتنتهي إرادته أمام إرادة الدهر؛ فهو أراد عيشا سعيدا، وإذا بالدهر يثلج صدور الأعداء، ويفسد حياته، ويعبث بها:(عِشْتُ كَمَا تَرْضَى الْعِدَا)، ليقوى شعوره المأساوي، ويرى الموت قا هرا له، ويفقد التوازن، إذ الوجود أصبح موتا، والأماني صارت سرابا، يقول[1]:(الطويل)

أَنَا الْوِتْرُ فِي فَضْلِي بِإِقْرَارِ حُسَّدِي وَلَوْ عِشْتَ كُنَّا فِي فَضَائِلِنَا الشَّفْعَا
تَمَنَّيْـتُ أَنْ تَبْغِي مُنَـاكَ فَأَخْلَفَتْ أَمَانٍ أَرَتْنِـي فِيكَ مُرَّ بَرْقِهَا لَمْعَا
أَوْلَتْنِـيَ الأَيَّـامُ ثُـمَّ بَـدَا لَهَـا فَمَا كَانَ أَدْنَى مِنْ وِلاَيَتِـيَ الْخَلْعَا

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص398.

المساعي في الحياة الدنيا بقيت مشروعا غير قابل للتحقيق، والولاية أعقبها الخلع الذي أحال تلك السعادة شقاء، وما أقسى الحرمان بعد النعيم؛ فعلى قدر حظ الإنسان من النعيم يكون حظه من قسوة الحرمان والهم والفقد:



ويصور الأنا/القلق الأشياء وقد بدأت بداية معينة، كان يمكن أن تؤدي إلى نتيجة معينة، ولكن عاملا طارئا مناوئا يضع لها نهاية سريعة غير متوقعة، ليزداد شعوره بالإحباط، يقول[1] : (المديد)

دُرَّةٌ يُزْهَى بِرَوْنَقِـــــهَا مُنْتَـــقٍ لِلْـــدُّرِ مُنْتَقِـــدُ
مَلَأَتْ عَيْنَ الزَّمَـــانِ سَنًى وَصَفَا مِنْهَا لَـــهُ الصَّفَدُ
لَوْ تَمَادَتْ مُـــــدَّةُ ابْنِـــيَ لَمْ يَتَجَاوَزْ حَـــدَّهُ أَحَدُ
كَانَ طِفْلاً لَـــوْ غَزَا مَائَةً لَمْ يُهِلْـــهُ لِلْعِـــدَا عَدَدُ
طَارَ للعَلْـــيَا فَأَدْرَكَـــــهَا بِجَنَـــاحٍ رَاشَهُ الرَّشَدُ
وَابْتَنَى المَجْدَ المُؤَثَّلَ وَالْــ ــعمَلَ الزَّاكِي لَهُ الْعَمَدُ
يَا عُقَابَ المَوْتِ حُمْتَ عَلَى عَقِبِي فَانْــحَلَّتِ الْعُقَدُ
اِخْتَطَفْتَ ابْنَ اللُّبَاةِ وَلَمْ تَحْمِهِ الأَظْفَارُ وَاللُّبَدُ
وَخَبَا نَجْمِـــي فَهَا أَنَا ذَا لاَ سَنَى يَهْدِي وَلاَ سَنَدُ

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان،ص309.

البدايات سعيدة، والفضائل عديدة، ولكنها عاجزة عن حماية الابن من مخالب الموت الذي سخر مما عظمه الشاعر في ابنه، وما جعله يتمايز به عن غيره، ولكن ذلك لا يلبث أن ينتهي بحلول عقاب الموت الهازم لإرادة الأنا/الأب في حماية ابنه، وإطالة مدة لبثه في هذا الوجود؛ فما كان مرجوا انهزم، و خاب معه الرجاء، وقوي بذلك إحساس الأنا بأن الموت يعبث بآماله، وينتهي بها نهاية مخيبة، "وغالبا ما يكون الحس المأساوي لـدى الشاعر ويقظته هما السبب في هذا التحول الذي ينتهي بالموقف إلى النهاية غير النهاية المرئية، أو المتوقعة بمنطق العقل، والسبب هو ذلك التدخل التعسفي لعنصر يبدو غريبا وطارئا على الموقف "[1]؛ تشرق آمال الأنا في بداية الأبيات لتنطفئ وقد حسم عقاب الموت/الطارئ الموقف، وحول الحياة إلى موت، ويفسر هذا الإخفاق والتخاذل (اختطفت – لم تحمه) أمام الموت وسرعة صرعه لأماني الأنا/الأب بالإحباط؛ فيبدو بذلك أن الموت قد لا يزعج في حد ذاته، ولكن الموت الفجائي (عقاب الموت) وغير المتوقع؛ " الموت العابث الذي يظهر في اللحظة غير المناسبة لكي يضع النهاية المحزنة"[2] التي تفقد الأنا القدرة على تمييز مرارة الحياة وحلاوتها، فتتساوى الأحاسيس لأن النهاية واحدة، وهو يفصح بذلك عن مأساته؛ فضائل الابن وحرص الأنا/الأب لا تجدي أمام الموت، لذا هو يطيل "التفكير في القدر، وقصور الناس أمامه، وعبثه بهم ولعبه بحياتهم وموتهم"[3]، ويكثر من استحضار مشهد احتضار الابن، ويظهر تصادم رغبته ورغبة الابن في الحياة مع رغبة الموت في اختيار النهاية، ويعيد رسم المشاهد التفصيلية لمرض الابن، يقول[4]: (المديد)

لَسْتُ أَنْسىَ مَقَامَه وَمَقَامِي	**وَكِلاَنَا مِثْلُ القَتِيلِ خَضِيبَا**
أَنْفُهُ يَنْثُرُ الْعَقِيقَ وَعَيْنِـــي	**تَنْثُرُ الدَّمْعَ بِالْعَقِيق مَشُوبَا**

---

[1] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص161.

[2] – نفسه، ص164.

[3] – شوقي ضيف: الرثاء، ص7.

[4] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص309 .

ضَمَّنِي شَاكِيًا إِلَيَّ وَقَلْبِــي كُلَّمَا يَشْتَكِــي يَطِيرُ وَجِيبَا

الابن اشتكى الرعاف الذي ألم به، واحتمى بالأنا/الأب ليمنع عنه نزيف الدماء التي تحمل دلالة الحياة؛ واستمرار الرعاف سيؤدي إلى الموت، والأنا/الأب يدرك أن لا حيلة له أمام حتمية الموت، ولا يجد سبيلا سوى ذرف الدموع دموع الاستسلام واليأس والإذعان لمشيئة القدر التي لا يجدي المرء أية جدوى من رفضها والثورة عليها، الابن يصارع من أجل البقاء: (ضمني – شاكيا)، والأنا/الأب متيقن أن لا سبيل للخلاص، عزاؤه الدموع تقر هزيمته التي ستخلف في نفسه قنوطا يجلل مظاهر حياته بالسواد والعتمة، وهو الذي استشعر الموت المعنوي[1]: (كلانا مثل القتيل) بعد موت ابنه الفيزيائي، وما أقسى الموت الأول إذا قورن بالثاني، ففي الأول راحة بعد آلام، ويخلد الثاني العذابات ويطيل مداها، ويتجلى ذلك في تمنيه أن يموت ميتة واحدة تزيل حسراته، يقول[2]: (المديد)

أَجَلِي عَنِّي أَرَاثَ شَعُوبَا وَبِوِدِّي أَنَّهَا لاَ تُــرَاثُ
مُتَّ يَا عَبْدَ الْغَنِيِّ وَمَالِي مِنْكَ إِلاَّ حَسَرَاتِي تُرَاثُ

ويضعنا أمام لب المأساة، إذ يكثر من تصوير الابن يتخبطه الموت، ويتجرع غصص هذا المصير الذي سيحول قصائده إلى مراث جنائزية تحمل دلالة اندحار الشاعر أمام مشاهد الموت المرتسم على وجه الابن، لتكون المنية داء الأنا/الأب، يقول[3]: (الوافر)

شَفَانِي السَّيْفُ مِنْ هَامِ الأَعَادِي وَلَكِــنَّ الْمَنِيَةَ فِيــكَ دَائِـــي

لا القوة تمنع حصول الحمام، ولا الرقية تجدي نفعاً، والموت ماض في سبيله، يتحدى إرادة الأب/ الإنسان، يقول[4]: (الوافر)

---

[1] – ماجد قاروط : المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص11.
[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص294 .
[3] – نفسه،ص277.
[4] – نفسه،ص301.

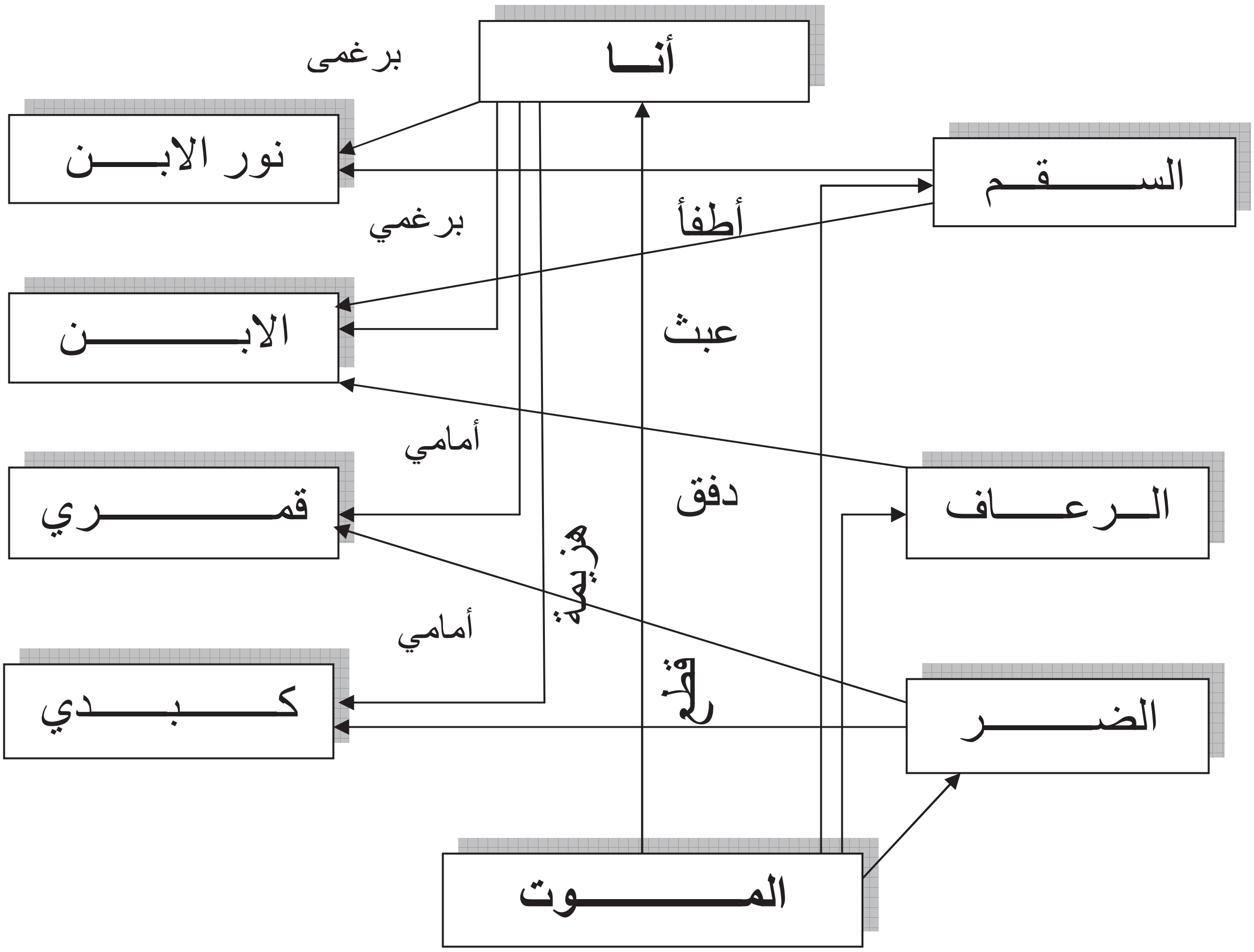
فكَيْفَ الصَّبْرُ أَمْ كَيْفَ التَّعَزِي وَمِنْ عِرْنِينِهِ وَلَدِي ذَبِيــحُ
رَقَيْــتُ رُعَافَهُ فَأَبَى رُقُــوءًا وَدَامَ وَمَزْجُهُ دَمِيَ السَّفُوحُ

وتتضاعف حيرته بعد أن عجز الأطباء عن رقوء هذا الرعاف رغم ما بذله من جهد ومال، ويتأكد الأب المكلوم من عجزه أمام جبروت الموت وقوته (رقيت – أبى)، ولا يجد من وسيلة غير سفح الدموع والدماء، ويمتزج بذلك مشهد احتضار الابن مع مشهد الهزيمة أمام الموت، يقول[1]: (الرمل)

قَطَّعَ الضُرُّ أَمَامِــي كَبِــدِي وَأَرَانِــي قَمَرِي كَيْفَ امَّحَقْ
فَكِلاَنَا فِــي دَمٍ مُشْتَحَــطٍ وَرُعَــافٌ كُلَّمَا كَفَّ دَفَــقْ
أَطْفَأَ السُّقْمُ بِرُغْمِــي نُورَهُ فَإِذَا يَرْعَفُ أَبْكِــي بِالْحُرَقْ
أَذَبِيحٌ أَمْ جَرِيــحٌ وَجْهُــهُ فَأَدِيــمُ الْحُسْنِ مِنْهُ مُخْتَرَقْ
كُرْبُــهُ مِنْ كُرَبٍ كَانَتْ بِهِ تَتْرُكُ الأَجْفَانَ قَرْحَى بِالأَرَقْ

إن في وصف الشاعر للحظات ليلة الموت يتجلى ذلك الصراع بين الحياة والموت، فالابن يتشبث برمق الحياة، يتألم ويصارع، ويستنجد بوالده عساه ينقذه، والأب لا يجد إلا الدموع يمزجها بدمائه، بعد أن فقد القدرة على مجابهة المصاب؛ ويسند الأفعال إلى فاعليها (قطع : الضر – أطفأ : السقم)، ولا يبقى له إلا التساؤل يعمق حيرته ويزيد تحسره اتقادا، معلنا هزيمته أمام قوة الموت التي لا تدفع ولا ترد (أبكي بالحرق –الأجفان قرحى)، وهو لا يملك حق صد الموت: (برغمي – أمامي = العجز) كما تبينه الخطاطة التالية:

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص412.



ولا يملك الأنا إلا البكاء، بكاء اليأس والبؤس، ويقف بذلك عند عبثية الحياة التي كانت حملت له السعادة والهناء، فما طمع فيه لم يلبث أن سلبه، ويغدره الموت بذلك، ويضيفه إلى قائمة صرعاه، يقول[1]: (الرمل)

كَانَ يُشْفِينِـي إِذَا قَبَّلْتُـهُ وَإِذَا اسْتَنْطَقْـتُ فَـاهُ فَنَطَـقْ

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص412-413.

كَانَ يُشْفِينِي وَفِيهِ رَمَــقٌ فَمَنِ الشَّافِي وَقَدْ مَاتَ الرَّمَقْ
لَيْلَةَ الْمَوْتِ دَعَانِــي فَدَعَا لِــي وَقَدْ قَبَّلَ رَأْسِي وَاعْتَنَقْ
وَهْوَ يَنْدَى عَرَقًا مَنْ شَمَّهِ قَالَ هَــذَا مَاءُ وَرْدِ لاَ عَرَقْ
وَلَقَدْ مَرَّغْتُ فِي مَصْرَعِهِ وَجَنَاتِــي وَاسْتَطَبْتُ الْمُنْتَشَقْ

ما معاناة الأنا/القلق أمام جثة ابنه الشاخصة أمامه في صمت، وعجزه المريع؛ إلا تجسيد لمأساة الحياة كلها، وقد يفسر كثرة وصفه لمشاهد احتضار الابن بكونه لا يصف رجلا من ذوي الأعمال الفائقة، وإنما ولدا لا بطولة، ولا مميزات لديه، مما شاع في كلاسيكية الرثاء، ليستعيض به عن صعوبة رثاء الابن التي أقرها ابن رشيق بقوله: "ومن أشد الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلا أو امرأة، لضيق الكلام عليه فيهما، وقلة الصفات"[1]؛ وقد ينم ذلك على حس الأنا/القلق المتسم بالإحباط والانكسار، فهو يعيد تصوير فناء آماله، وانهزام أمانيه، ويربط بين موت الابن وموت السعادة؛ "وعليه فإن الشاعر يربط بين (اليأس) و(الموت)، لأن اليأس هو حافة من الحواف المشرفة مباشرة على العدمية"[2]، يصدح بمأساته، ويبكي، ويلحن بكاءه على قيثارة شعره تلحينا مشجيا كله آلام وحسرات، فذكرى الابن تشرق بالدمع والحزن قائل، يقول[3]: (مخلع البسيط)

يَا فَجْعَتِي بِالْحَبِيبِ سُحِّي دَمْعِي وَقَلْبِي عَلَيْهِ شُقِّي
وَاكْتُبِي ثُكْلَــهُ بِدَمْعِــي فِي وَجَنَاتِــي مَكَانَ رِقِّ

يتمركز الألم والنحيب حول الأنا وهو يعلن تصدعه وانهياره (فجعتي – دمعي – قلبي – وجناتي)، ويضيف دلالات الحزن المهيمن، ويربطها بأناه لأنها تعمقت في ذاته واستولت عليها، ويكثر من تصوير الموت بالقوس والرامي، ليعبر عن حتمية

[1] – ابن رشيق: العمدة، ج2، ص172.
[2] – ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث، ص175.
[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص417.

الموت ونفاذه، ويقر حقيقة فناء الحياة، ولا جدوى الادراع منه أو الفرار، يقول[1]: (المتقارب)

إِذَا رُعِّظَ السَّهْمُ أَوْ عَظْعَظَا فَسَهْــمُ الْمَنِيَّةِ لَــنْ يَرْعَــظَا
تَهِيضُ الْقِّسِيُّ عَلَىَ نَابِــلِ وَيُصْمِي القَصِــيُّ وَإِنْ أَجْعَظَا
تُكَذِّبُ هَيْهَاتَ دَعْوَى عَسَى فَحَسْــبُ الْمُؤَمِّلِ أَنْ يُوعَــظَا
وَيَفْــرَحُ بَــانٍ بِحَسْنَائِــهِ وَلَوْ ذَكَرَ الْمَوْتَ مَــا أَنْعَــظَا
هُوَ الْمَوْتُ لاَ بُدَّ مِنْ سَهْمِهِ فَكَيْفَ ادَّرَعْــنَا لِكَــيْ يُدْلَــظَا
وَكَيْفَ جَرَرْنَا طِوَالَ القَــنَا عَلَىَ كُلِّ طَرْفٍ سَلِيــمِ الشَّظَى
وَإِنَّ المَنَايَا لَيُدْرِكْــنَ مَــنْ وَنَى فِي الْطَرِيقِ وَمَنْ أَرْكَظَا[2]

وقد أخذت صورة القوس والرامي دلالات مختلفة عند القدامى، " إذ كان له معنى آخر في ديانات اللاتين واليونانيين، فكان يراد به التعبير عن قساوة الحب تارة، وتارة عن آفات الطعون، فالراميان [هما] أبولون وأخته أرتيميس"[3]؛ فهو يكرر بذلك ما شاع عند العرب وغيرهم، مما يتصل بالدهر، وما يرمي به الإنسان من سهام الموت التي لا تخطئ أهدافها، وما الناس إلا طرائد يقتنصها الموت المنتصر دائما، وما يبذل لصده لا ينفع، ولا يغير من الأمر شيئا، وما الحياة إذن إلا أضغاث أحلام، وما قدرة الإنسان فيها أمام الموت إلا وهم يزيد من تعبه، ويغيب صوت الأنا؛ إذ حقيقة الموت تتجاوزه لتكون قضية عامة تشمل الإنسانية قاطبة (المؤمل – الباني) تخيب معها الآمال وتنهد المباني رمز التعمير والحياة، ويحتمي الأنا بأصوات الجماعة المهزومة (ادرعنا – جررنا) مستحضرا الماضي وقد أعقبته المنايا تحد من حركته وتضع له النهاية (المنايا ليدركن)، يتأكد الأنا من أن الإنسان يحرص على الحياة، ويغتر بزينتها، ويتناسى تربص

---

1 – نفسه،ص345.

2 – رعظ: كسر رُعظه: مدخل سِنْخ النصل – عظعظا: ارتعش في مضيه والتوى– عاكظ: قاهر – يعكــظ: يــرّد– بهظتني: غلبت وأثقلت وبلغت به مشقة– لُفاظ: ما يطرح ويلفظ–وَكَظْتَ: واظب وداوم.

3 – حمدان حجاجي: ابن خفاجة، الشركة الوطنية، الجزائر، ط2، 1982، ص92.

الموت بها، ولا يأخذ العبر من الماضين الذين أوقفهم الردى وأزال قوتهم وفاعليتهم، يقول[1]: (البسيط)

دَهْـــرٌ حَوَادِثُــهُ شَتَّــى الْأَحَادِيــثِ فَاسْمَعْ بِمــَا شِئْتَ عَنْ نُوحٍ وَعَنْ شِيث

وَسَلْ عَنِ ابْنِ التُرَابِ الْبِكْرِ كَيْفَ هَوَى فَــأَصْبَحَــتْ قُــوَّةٌ فِيـــهِ لِتَنْكِيــــثِ

تَغُــرُّنَا دَارُنَا الدُّنْـيَا بِــزُخْرُفِـــهَا وَنَحْـنُ فِــي طَلَبٍ لِلْمَوْتِ مَحْثُـــوثِ

وَإِنَّـمَا هِــيَّ أَضْغَــاثٌ تُضَغِّثُـــهَا خَــوَاطِــرُ الْوَهْــمِ فِيــهَا أَيَّ تَضْغِيــثِ

مَا أَتْعَــبَ النَّاسَ أَحْيَــاءً وَأَرْوَحَهُمْ مَوْتَــى لَــوْ أَنَّ رَمِيــمًا غَيْرَ مَبْعُــوثِ

يخاطب الأنا وهو يتأمل صرعى المنون جيلا بعد جيل أناه وقد تماهى في الآخر (اسمع – سل)، ويدعوه إلى الحذر من الإقبال على الدنيا أو الحرص عليها والانخداع بزيفها، ويطلق خطابه ويعممه، ويلتحم بالجماعة(تغرنا – دارنا – نحن) وهي تباشر خيبتها وتعايشها عن قرب، ثم يجعل الخطاب أكثر تعميما (ما أتعب الناس أحياء)؛ إذ قيم الحياة تغيرت في نفس الأنا/القلق، وآثار التجربة مع الموت حطمت نفسه، واقتنع أن الموت نهاية الحياة، بل هو مأساتها الكبرى، وازداد يقينا حين نقل تجربته الجزئية الخاصة –التي ظلت مستترة خلف الآخر حاضرا وماضيا، ومستقبلا – إلى واقع الإنسان عامة لتكون النظرة كلية تتفق حول حقيقة الحياة بعدها طريقا قصيرا إلى الفناء، صحتها سقام، وغاية من يعيش فيها الحمام، ليؤذن ميلاد الإنسان فيها بموته، يقول[2]: (المقتضب)

يَنْفُذُ الْقَضَاءُ عَلَى مَنْ أَحَبَّ أَوْ كَرِهَا

عِشْ سِنِيَّ يَافِعِهَا أَوْ سِنِيَّ مُعْمِرِهَا

أَطْــوَلُ الْحَيَاةِ إِذَا مُتَّ مِثْلَ أَقْصَرِهَا

---

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص289 .

[2] – أبو الحسن الحصري: الديوان ،ص320.

ويواصل الأنا تغييب حضوره، وقد تجاوزته المصيبة، وأضافته إلى قائمتها الطويلة، ويتأكد من أن الموت ماض قضاؤه، أصم لا يسمع أنين الناس ولا توجعاتهم، لا يرحم، ولا يشفق؛ والإنسان طال زمانه أو قصر، سينتهي إلى نهاية معلومة/مجهولة، تجعل ثنائية: (الطول – القصر) تتساوى بحدوث الموت (ينفذ القضاء)، الذي لا يتعطف ولا يلين، ولا يبالي بالمدح أو الذم (من أحب أو كرها)، ولا يهتم بمن تصيبه مصائبه، هو رمز للقسوة والظلم، يقول[1]: (الوافر)

عَلَى تَعْمِيرِ نُوحٍ مَاتَ نُوحُ   فَنَائِحِـــةٌ لأَمْرٍ مَا تَنُـــوحُ

فسيدنا(نوح) – عليه السلام – رمز التعمير في الأرض انتهى به إلى الموت، ولم يمنعه طول بقائه في دار الحياة من مغادرتها، مثلما لم تمنع الدروع والحصون الأنبياء من الموت، ولم ترحم نماذج القسوة الإنسانية الذين أوفوا إلى غاية السؤدد، يقول[2]: (الكامل)

لَكِنْ طَوَتْــكَ يَــدٌ شَدِيدٌ بَطْشُهَا   سِيَّـــانِ مَرْؤُوسٌ بِهَا وَرَئِيسُ
كُتِبَ الْفَنَاءُ عَلَى بَنِي الدُّنْيَا فَلَمْ   يَسْلَــمْ سُلَيْمَـــانُ وَلاَ بِلْقِيسُ
سَــلْ كُلَّ جَبَّــارٍ عَنِيدٍ مَا لَـــهُ   بَعْدَ الْقُصُورِ مَحَلُّـــهُ النَاوُوسُ
دَاسَ الْكُمَـــاةَ بِخَيْلِهِ حَتَّى غَدَا   وَمَنَاطُ تَاجِ الْمُلْكِ مِنْه مَدُوسُ

الأنا/القلق يتأمل فيمن حوله، ويستحضر ماضي الأنبياء والملوك والعظماء الذين كانوا يرفلون في النعيم، وأتيحت لهم أسباب الحياة؛ ثم هم يعجزون عن حماية أنفسهم من الموت، ليصل بعد هذا التأمل إلى أن أخرة كل ما يسمى نعيما فناء وهلاك (طوتك – الفناء – لم يسلم – الناووس – مدوس)، ولا يكتفي بنقل تجربته الخاصة إلى واقع الإنسان فقط، بل يتجاوزه إلى مظاهر الطبيعة،" فيخيل إلينا أنه عرف نوعا من الحلولية

---

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان ،ص310.
[2] – نفسه،ص425.

بين ذاته والطبيعة"[1]، ويرسم المشاهد الاحتضارية لعناصر الطبيعة التي تقاسمه الهم، وتجسد المأساة من خلال رضوخها لحتميات العطب والزوال، "فتجربة الطبيعة تحتضن تجربة الزمن، وتجربة الزمن تحتضن تجربة الموت"[2]، فكل شيء موجود ومفقود، ويقابل بين دلالات الحياة ودلالات الموت، مفتتحا الأبيات بالنفي المؤكد للزوال وتغلق بالاستفهام المجسد لقلق الأنا وحيرته وجهله الذي يدفعه إلى تغييب أناه فكل شيء غيب وتوقف نبضه، يقول[3]: (المجتث)

لاَ اليَاسَمِينُ الْمُنَـــدَّى	**يَبْقَـــى وَلاَ الْجِلَّنَارُ**
وَالآسُ إِنْ كُــلُّ نَوْرٍ	**ذَوَى وَفِيهِ اخْضِرَارُ**
فَإِنَّهُ سَوْفَ يَــذْوِي	**وَيَعْتَرِيهِ اصْفِـــرَارُ**
يَا بَدْرُ كُنْــتَ مُنِيرًا	**حَتَّى مَحَاكَ السِّرَارُ**
يَا غُصْنُ أَصْبَحْتَ يَبْسًا	**فَأَيْــنَ تِلْــكَ الثِّمَارُ**

(+) الحياة = الياسمين + الجلنار + الآس + بدر + غصن

(–) الموت = لا يبقى – ذوى – اصفرار – محاك – يبسا

وترتسم في الأبيات صور الزهور وهلاكها بين يدي الزمن، فكل ما في الطبيعة يحتضر؛ فيسقط بذلك ما في نفسه على مظاهر الطبيعة، ويلونها بلون كآبته وحسه المأساوي، وتتسع النظرة أكثر إلى المستوى الوجودي الشمولي، لتبين أن حتمية الموت من نصيب جميع الكائنات الحية، سواء كانت من جنس الإنسان أم من جنس الحيوان، إذ " إن الإنسان طريدة لمصائب الدهر، فهو لا يفلت منها مهما حاول التملص، ولا فائدة إذن من التوجع، وإظهار الأسى لأن الدهر لا يسمع شكاة أحد، ولا يراجع من جزع منه

[1] – إيليا الحاوي: في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1980، ج5، ص34.

[2] – نفسه، ص34.

[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص327.

بـ مـا يحب"[1]؛ ويتجلى العجز، وتتأكد الهزيمة أمام صرعة المنون، فالنهاية لم تصنعها يد إنسان بحرب أو بثأر، وإنما المرض/الرعاف يضع النهاية للمشهد المأساوي، يقول[2]:

(البسيط)

لَوْ سَاءَنِي فِيكَ غَيْرُ اللهِ رُحْتُ وَقَدْ قَرَعْتُ سِنِّيَّ أوْ أَدْمَيْـتُ إِبْهَامِي
ثُمَّ اثَّأَرْتُ وَحَوْلِـي جَحْفَلٌ لَجِبٌ غَزَا وَبَحْرُ الْمَنَايَا حَوْلَهُ طَـامِ
[...] لَكِنْ مَضَتْ فَأَمْضَتْ فِيكَ ذَا ثَكَلٍ مَقَادِرٌ كَـلَّ عَنْهَا كُلُّ صَمْصَامِ
إِذَا تَأَمَّلْتُ صَرْعَى الْمَوْتِ لَمْ أَرَنِي مُفَرِّقًـا بَيْنَ ضُبْعَانٍ وَضِرْغَامِ
فَانْظُرْ غَدًا هَلْ عُلاَ الْبِرْجِيسِ مَانِعُهُ مِنْ الْحَوَادِثِ أَوْ عَلْيَاءُ بَـهْرَامِ
سَيَهْوِيَانِ وَيُطْفِـي اللهُ نُورَهُمَا وَإِنْ تَرَاخَى بَقَاءُ النَّيِّرِ السَّامِي
مَا أَصْدَقَ النَّاسَ لَوْ قَالُوا إِذَا سُئِلُوا عَنْ كُلِّ عَيْشٍ مَضَى أَضْغَاثُ أَحْلاَمِ

فما أصاب ابنه إن هو إلا قدر يتقدم ويتأخر، لكنه ينفذ في الأحياء، بل يتجاوزهم إلى مظاهر الكون المخذولة أمام حتمية الفناء؛ لينطفئ بذلك نور الحياة، ويعم السواد، وتخرج بذلك مشكلة موت الابن من حدودها المكانية والزمانية، وتكون مأساة الوجود المتعثر بقدره ومصيره، ولا يبقى الأنا/القلق بعدها يفزع لأي أمر، ولا يغتر بأية خدعة، ولا يرتقب من الحياة إلا الغدر، وبهذا المنطلق الشاحب ستتضح مواقفه من الحياة.

2-2/ الأنا – الرؤيا المأساوية:

أراد الأنا/القلق في شعر الحصري الضرير بتكرار الحديث عن الموت وترجيع الشكوى منه أن يحس غيره الذي أحسه من هذا البؤس، فكلما تراءى له أنه بنى عشا يبتغي فيه الحياة آمنا، يسبقه إليه عقاب الموت ليأخذ ينعي فيه، فلا تبدو بذلك الدنيا من حوله إلا أشباحا للموت، فهل اكتفى بإقرار هزيمته أمام الموت؟.

[1] – المفضل الضبي: المفضليات، تح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964، ص422.

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص366.

يقول الأنا في مقدمة ديوانه (اقتراح القريح واجتراح الجريح): " فجرحتني أنياب النوائب، وقرحتني أوصاب المصائب، نثرت شاكيا ما اجترحت إلى خاطري، ونظمت باكيا ما اقترحت على خاطري، وقلت عسى الله أن يرحم الناظم الناثر، فيسلي المحزون ويقيل العاثر، وسميت هذا الكتاب" اقتراح القريح واجتراح الجريح "، وضمنته قصائد على حروف المعجم، وإن كنت من الأحزان كالملجم، ومقطعات تقفو كل قصيدة في قافيتها، على أنها مثيرة الأحزان غير شافيتها، ونظمت من فصول المنثور، مقطعات في الزهد المأثور على أن خطبي جليل، وخطابي كليل، فنزهت في حديقتين زهراوين يانعتين، وبحت بما كان مكتتما، ونحت مفتتحا ومختتما، وأنا استغفر الله من تسخطي في تشحطي "[1].

والتوقف عند العبارة (تَسَخُّطِي فِي تَشَحُّطِي) يبين من خلال (لسان العرب)[2] :

أ/ السُّخْطُ والسَخَطُ: ضد الرضا [...]، و تَسخَّط وسَخِطَ الشيء سُخْطًا: كرهه، سَخَطَ غضب، أَسْخَطَهُ: أغضبه [...]، تَسَخَّطَ عطاءه: أي استقله ولم يقع موقعا، ومنه الحديث: إن الله يسخط لكم كذا أي يكرهه لكم ويمنعكم منه ويعاقبكم عليه. (س خ ط)

– ليكون من دلالات السخط: عدم الرضا والكراهية والرفض.

ب/ شحط: الشَّحْط وقيل البعد والشَّحَطُ: البعد في كل الحالات[...]، وشَحَطَ فلان في السوم وأبعط إذا استام بسلعته، وتباعد عن الحق، وجاوز القدر [...] والتَشَّحُط: الاضطراب في الدم [...] تشحط المقتول في دمه أي: اضطرب فيه. (ش ح ط)

– الجمع بين دلالات اللفظتين يبين: إن الأنا/الأب يشير إلى رفضه قدر الموت، وإلى كراهيته فقد الابن، وغضبه مما كتب عليه، ومجاوزته في ذلك القدر والحق، إذ "التسخط احتجاج على اللامعقول الذي يسير الكون "[3].

---

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان، ص264.

[2] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

[3] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص370.

فقد اشتهى الأنا/الأب أن يبقى ابنه، ولكن هاجس الموت أكد له أنه لن يبقى؛ ويصطدم بإرادة مصيره، ويكتشف برعب أن حقيقة الدنيا غدارة غرارة، يقول[1]: (مجزوء الوافر)

بَنُــو الدُّنْـيَا كَأَنَّــهُمُ لِقِلَّــةِ هَمِّــهِمْ هَمَــجُ
وَهَلْ هِيَ غَيْرُ دَارِ أَذَى إِذَا دَخَلُــوا بِهَا خَرَجُوا
تَأَمَّــلْ كَيْفَ تَأْكُلُــهُمْ وَهُمْ وُلْدٌ لَهَا نَتَــجُــوا
عَشِقْنَاهَا وَلَوْ مُثُلَــتْ بَدا فِي خَلْقِــهَا عَــرَجُ
تُرِينَا الوُدَّ وَهِيَ بِــنَا إِلَى الآفَــاتِ تَنْــدَرِجُ
وَنَحْنُ عَلَى أَوَاخِــرِهَا فَذَا هَرَجٌ وَذَا مَــرَجُ

وتحمل الدنيا دلالات الآلام والأحزان: (دار أذى – تأكلهم – خلقها عرج)، تعم قسوتها بني الإنسان (بنو الدنيا) الغائبين (تأكلهم – هم – نتجوا) والحاضرين المؤكدين معايشتهم لها (عشقناها – نحن)، لتتجلى نزعته التشاؤمية التي ترمق الوجود بنظرة قاتمة، وتتحول الحياة إلى ليل حالك ليس فيه شعاع من ضياء ولا بصيص من أمل.

ويظهر السخط معلما بارزا يعبر عن رؤيا مأساوية تجسد التصادم بين: إرادة الموت (قدر الإنسان) وإرادة الأنا الذي سيسعى إلى تخطي الأمر المقدر له مختلساً مصيره من يد القدر ليجعله يتم على يده، وحسب رغبته، وتتساوى بذلك الهزيمة والنصر، وتتحدد معالم البطل المأساوي الذي يدرك أن الأشياء في الحياة لا تتحقق كلية، "ولا شيء يصل إلى جوهره، إذ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه [...]، ولكنه يسعى إلى تخطي ذلك كله، محاولا الوصول إلى الأمر الثابت الحقيقي [...]، إنه يدرك عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون"[2]، ويستشعر غفلة العالم من حوله، ويدعوهم إلى اليقظة والتحدي، يقول[3]: (البسيط)

---

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان،ص298.
[2] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص70.
[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص367.

ضَلَّتْ عُقُولُ بَنِي الدُّنْيَا لَقَدْ عَلِقُوا فِيهَا بِحَبْلٍ مِنْ الآمَالِ أَرْمَامِ
تَبْكِي عَلَيْهَا وَمِنْهَا وَهِيَّ ضَاحِكَةٌ فَتُرْتَضَى وَهْيَ عَيْنُ السُّخْطِ وَالذَّامِ
أَفٍ لَهَا إِنَّهَا أَمْ مَبَرَّتُهَا فِي مَنْعِ مَرْحَمَةٍ أَوْ قَطْعِ أَرْحَامِ

يلجأ الأنا/الساخط إلى تغيب حضور الضمير البارز أو المضمر الدال عليه ليفعل تجربته الخاصة ويجعلها عامة تتحرك على مساحة الأبيات، وتعلن مواجهتها لهذا العام الجاهل أو المتجاهل (ضلت عقول بني الدنيا)، ويطلق الجهل وقد شمل الأحياء والأموات، الذين أوهموا أنفسهم بالآمال الزائفة، وانخدعوا لما تشبثوا بالأوهام، إذ كلما وثقوا في الحياة، غدرتهم واستهزت بأحلامهم (تبكي – ضاحكة)، ويرفض مسايرة الأيام، ويريد أن (يكون) أو (لا يكون) المفارقة الصعبة لدى أبطال المآسي، فيسعى لتخليص العالم من المأساوية التي جبل بها واستولت عليه وقهرته، وهو يكتشف أن جمال الدنيا لم يكن إلا أكاذيب مضجرة (أُفٍ)، وتتهدم آماله، ويسعى إلى تخطيها، يقول[1]: (المجتث)

اِذْهَبْ لَكَ اللهُ جَارُ وَجَنَّةُ الْخُلْدِ دَارُ
اِذْهَبْ بِحُسْنِ عَزَائِي فَلَيْسَ عَنْكَ اصْطِبَارُ
حَلاَلُ صَبْرِي حَرَامٌ وَسِرُّ ثُكْلِي جِهَارُ
هَيْهَاتَ كَيْفَ أُوَارِي مَا البَرْدُ مِنْهُ أُوَّارُ
يَا قُرَّةَ الْعَيْنِ مَالِي حَتَّى أَرَاكَ قَرَارُ
ذَا الأُنْسُ بَعْدَكَ وِحْشٌ وَذِي الْمَغَانِي قِفَارُ
نَهَارُ ثُكْلِكَ لَيْلٌ لاَ كَانَ ذَاكَ النَّهَارُ
[...] لاَ مَرْحَبًا بِحَيَاتِي مَاتَ الْكِرَامُ الْخِيَارُ

الأنا/القلق لا يكتفي بمعاناة الوعي المأساوي معاناة سلبية، بل يصارع القدر: رافضا حسن العزاء، نافيا الاصطبار (ليس)، محرما الصبر (حلال صبري حرام)،

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان،ص325-326 .

مجا هرا بثكله (هيهات كيف أواري)؛ ليختم القدرة بخاتم الإنسان (لا مرحبا بحياتي) متخطيا الموانع: الرضا بالقدر . الصبر . العزاء . عدم تمني الموت، ولا يعقد بذلك صلحا مع قدر الموت؛ وهو إذا لم يستطع أن يدعو الابن للعودة إلى الحياة بعد أن قدر له الموت من عل ولا راد له، يستطيع أن يواجه (ما لي قرار)، ويمارس حريته، ويعبر عن إرادته، يقول[1]: (الرمل)

لاَ أُبَالِــي بَعْــدَ أَنْ فَارَقْتُــهُ   بِغُرَابِ الْبَيْــنِ إِنْ قِيــلَ نَعَــقْ

لاَ أُحِبُّ النَّسْلَ بَعْدَ ابْنِي وَلاَ   تَطْمَعُ الْحَسْنَاءُ مِنِّي بِالْعَشَــقْ

نافيا الغريزة المقيمة في جسده الإنساني (لا أبالي)، هادما الحياة بالامتناع عن الزواج وكره النسل والأسرة (لا أحب النسل)، محرما المتع على نفسه (لا تطمع الحسناء) لينضب معين الحياة، ويؤول الوجود إلى العدم؛ وتنقطع سلسلة الوجود، وتذبل شجرته، وبالتالي لا يستسلم للقدر الذي أراده أن ينجب ليهدر كرامته، ويسلبه من أنجبهم؛ فالموت يضع نهاية الأحياء، والأنا يختار هذه النهاية:

إرادة الموت ——سلب——> **الحياة**

إرادة الأنا ——سلب——> **الحياة**

وهو لا يكتفي بإعلان رؤياه المأساوية الرافضة (لا أبالي – لا أحب)، بل يدعو من حوله إلى مواجهة قدر الموت يقول[2]: (الوافر)

أَلاَ إِنَّ التَآلَفَ لاِنْتَقَاضِ   فَمَا لِمُطَوَّقٍ غَنَّى وَبَاضَا

ينتقل من منع نفسه متع الحياة إلى الدعوة إلى إيقاف التزاوج لتنتهي الحياة الإنسانية التعسة، وينتهي الشقاء الذي يضني الإنسان في هذه الأرض، لأن كل اجتماع

---

[1] – نفسه ،ص411 .

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان ،ص394.

وسعادة وحياة يعقبها انقطاع وشقاء وموت (التآلف – انتقاض)، ويتجاوز ذلك إلى دعوة الحيوانات إلى تعطيل الحياة وإيقافها، مستغربا سعادة الحيوان/ المطوق وهو يغني لموته، ويبيض للفناء (ما لمطوق)، ليقف عند جهل البهائم والطيور لحقيقة الحياة الزائفة، يقول[1]:(الطويل)

وَلَوْ فَهِمَتْ مَعْنَى الزَّمَـــانِ بَهِيمَــةٌ لأَعْرَضَ خَوْفَ النَسْلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبْشُ
وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّــهِ يَنْشُــو

ويقرن السعادة بالجهل، " فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في ج ه ل الشباب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ، وما ينجم عنه من بلاء، ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة، ثم هو لا يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد هزيمة ليس منها مفر"[2]؛ فالاستمتاع بالحياة والإقبال عليها يدلان على جهل الإنسان غفلته، أما من (عرف الدنيا) استطاع أن ينقذ ببصيرته إلى حقائق الحياة، فلم يخدع بالمظاهر الزائفة؛ الأنا/ البطل المأساوي يحمل عن العالم مأساته، ويخلصه منها، ولا يمل من دعوته إلى اليقظة أو التصدي للقدر، يقول[3]: (مخلع البسيط)

خَلَّيْتَنِي فِي وِثَاقِ دُنْــيَا تَشْتَدُّ إِنْ سِمْتُــهَا التَّرَاخِي
خَدَاعَةٍ بِالْمُنَى خَــؤُونٍ لِمَنْ تَعُــادِي وَمَنْ تُؤَاخِي
خَلَّيْتَهَا وَارْتَحَلْتَ عَنْــهَا لَمْ تَرْضَ فِيهَا عَنِ الْمُنَاخِ
خَلُصْتَ مِنْهَا وَنَحْنُ فِيهَا مِثْلُ الْعَصَافِيرِ فِي الْفِخَاخِ

ارتبطت الدنيا بدلالات: (وثاق – تشتد – خداعة – خؤون – الفخاخ) وهي تتجمع حول رسم الكون بالشقاء الذي أغرق الأنا (خليتني)، وينتقل بتجربته إلى الآخرين وقد تمثلوا له عصافير ضعيفة سهلة الاقتناص، قدرها أن ينصب لها الشرك لتقع فيه، وهو ما أطلق عليه – فيما سبق – الأمر الواقع؛ لكن الشاعر/ البطل المأساوي

[1] – نفسه،ص428–429.
[2] – زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط، د ت، ص72.
[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان ،ص463.

توقع ما سيتوقعه الفيلسوف الإسباني أونامونو حين قال: " إن يكن الموت أو الكف عن (الكون) مؤلما، فإن ما هو أشد إيلاما أن نبقى على ما نحن عليه دون مزيد، ودون أن نبدل ما بأنفسنا، فنكون أكثر مما نحن عليه، أو نكون كل شيء"[1]، وهو ما يدفع الأنا إلى جعل إرادة الموت تنهزم وتهوي أمام إرادته؛ قدر الأنا/الأب أن يتعشق الدنيا، ويتشبث بها؛ ثم تخونه وتعيث فسادا في آماله وأحلامه، ويقبل الأمر الواقع، ويميل إلى المسالمة والمساومة – وهو ما يفعله الناس عامة –، إلا أنه يرفض هذا القدر ويتخطاه، متخطيا الإنسان العادي محققا ذاته يقول[2]: (مجزوء الوافر)

حَبَبْتُ مِنْ أَجْلِهِ الدُّنْيَــا فَفَارَقَتِــي لأَضْغَنَــهَا

شَوَادِنُ مكْنَسِي بَعُدَتْ فَلَسْتُ أُحِبُّ مُشْدَنَهَا

كَرِهْتُ النَّسْلَ لاَ رَقَّــتْ مُخَــدَّرَةٌ لأَحْصَنَــهَا

يعلن الأنا موقفه ويحتاج إلى الظهور، يسند الأفعال إليه (حببت – أضغنها – أحب – كرهت)، ويقابل فعل الحب بنقيضه ويغلب الكراهية والسخط، ويضع بذلك أمرا واقعا جديدا يعبر عن رؤية مأساوية تدفع صاحبها إلى خلع قناع مسايرة القدر (أضغنها – كرهت)، وإيقاف لعب دور على مسرح الحياة (لست أحب)، وهي الرؤيا التي سيرددها الشاعر المسرحي الإسباني كالديرون في قول شهير:" [...] أكبر خطيئة ارتكبها الإنسان أنه ولد"[3]؛ فالأنا/ البطل المأساوي بكراهية النسل يكفر عن خطيئته المتمثلة في إنجاب الأبناء، ليكونوا وليمة لإرادة الموت، ويعبر عن تسخطه أمام هذه الإرادة واضعا نفسه في منزلة ملتبسة: هي غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب باعثا في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، يقول[4]: (المديد)

---

[1] – Unamuno. De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, 1937, P167.

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير :الديوان،ص383.

[3] – كالديرون (1600–1681) شاعر مسرحي إسباني صاحب مسرحية (الحياة حلم) ينظر – أنطوان معلوف : المدخل إلى المأساة ، ص72.

[4] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص445–446.

لاَ حَــبَا مِنْ بَعْـدِهِ وَلَــدٌ لاَ تَسَلَّــتْ أُمُــهُ حَبَـــلاَ
آدَنِــي دَهْــرِي فَأَبَّــدَنِــي وَاحْتَمَى فِي الْعِبْءِ فَاحْتَمَلاَ
[...] لِتَمُتْ نَفْسِــي بِحَسْرَتِــهَا مَنْ إِلَيْهِ ارْتَاحَتِ ارْتَحَــلاَ
جَذَمَتْ حَبْلِي النَّوَائِبُ مِــنْ سَكَنِــي وَابْنِي فَلاَ جَــذَلاَ
لَوْ أَرَادَ اللَّهُ بِي رَشَــــدًا لَكَفَانِــي لَمْسِــيَ الْكَفَــلاَ
أُعنِتَتْ نَفْسِــيَ ذِي عَنَــتٍ لِضَجِيعٍ حَــلَّ لِي وَحَــلاَ
لَيْتَنِي عِفْتُ الزُّلاَلَ فَقَــــدْ أَعْقَبَ الْغُصَّاتِ وَالزُّلَــلاَ
عِبَــرُ الأَيَّــامِ قَائِلَـــــــةٌ وَيْحَ مَنْ أَغْفَى وَمَنْ غَفَلاَ
وَبَنُــو الدُّنْـــيَا كَأَنَّـــهُمُ فِي عَمًى عَنْهَا فَلاَ عَقَــلاَ
لَوْ دَرَى عَيْرٌ دَوَائِرَهَـــا مَا نَزَا مِنْ هَوْلِ مَا نَــزَلاَ

تظهر الأنا الشعرية مركزية تجعل ضمائر الغائب منضوية تحت إمرتها تواجهها من جهة، وتحد من سطوتها من جهة أخرى؛ إذ الحقيقة جلية والإعلان صريح (لتمت نفسي بحسرتها)، وهو يقر المواجهة وينفي الاستسلام والمسايرة التي دأب عليها بنو الدنيا (لا حبا – لا تسلت)، يحاول النسيان ويمتنع عليه (لو أراد الله)، يقظة الأنا/ البطل المأساوي (ليتني عفت) أمام عمى العالم من حوله (في عمى عنها ولا عقلا) تدفعه إلى التطرف/التسخط تحل فيه (الإفريس)، فلا يكتفي بتعطيل الحياة وفرض إرادته، وإنما يطرد ابنه (أخ الفقيد)، ويجعله سببا في موت أخيه، ويحرمه من الإرث، يقول[1]: (المجتث)

إِنَّ الْحَبِيبَ الَّذِي قَــدْ بَغَــى عَلَيَّ جَحَدْتُــهُ
لَــمْ احْتَمِلْ أَنْ أَرَاهُ بِمَنْزِلِـــــي فَطَرَدْتُـــهُ
اتَّهَمْتُهُ فَــوَرَبِّـــــي لَوْلاَ التُّقَــى لأَقَدْتُـــهُ
وكَيْــفَ أُورِثُ مَالِي مَنْ حَلَّ مَجْدًا عَقَدْتُهُ

1 – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص284.

تتجلى الفاعلية في الأفعال: (جحدته – لم أحتمل – أراه – طردته – اتهمته – أورث – عقدته) الحاملة لدلالة الإقدام تقابل (لولا التقى لأقدته) الدالة على الإحجام، ليبرز هذا التقابل: (الإقدام – الإحجام) خصيصة المجاهدة، وهي ميزة الوعي المأساوي: الشاعر يريد إحراق الابن، ويمتنع عنه لوجود التقى الذي يدفعه إلى سلوك الطريق المعبدة؛ فينطفئ بذلك وعيه المأساوي فاسحا المجال للإحساس اللامأساوي وللإيمان بالعناية الإلهية، يقول روسي: " نقع أحيانا في غمرة المأساوية وليس لنا حيالها غير موقفين إنسانيين ممكنين؛ فإما نفي المأساوية أو تبريرها بالتأكيد على وجود العناية الإلهية، وإما التأكيد على أنها تعصى على كل تأويل"[1] ، ولا يكون بذلك تشاؤم الأنا في شعر الحصري الضرير مظلما خالص الظلام، بل تلمع في سمائه بروق الأمل، تشد عزيمته، وتدفعها إلى المسالمة والرضا بالقدر.

ويختبر الأنا/القلق تجربة الموت في شعر **الأمير أبي الربيع سليمان الموحدي،** ويكتوي قلبه بنيرانها، ويدفعه افتقاد زوجته، ثم فلذة كبده إلى الترنح والتقلب بين الرؤيا المأساوية، فيعترض ويواجه ويرفض، ثم يقبل انكساره أمام المنون، ويرضى بالقضاء، ويتقبل قدره صابرا محتسبا، وتتوقف هذه الرؤيا فاسحة المجال لللامأساوية تطبع شعره.

يفجع الأنا/القلق بموت الزوجة، وتدعوه أصوات العقل إلى الصبر والانصياع إلى حكم الدهر الفاجع، ليوقف نحيبه ويستسلم للموت المقدر، يقول[2]: (الطويل)

**يَقُولُونَ:صَبْرًا مَا الْبُكَاءُ بِنَــافِعٍ		وَلاَ رَاجِعٌ مَنْ قَدْ مَضَى آخِرَ الدَّهْرِ**
**فَقُلْتُ وَأَجْفَانِــي تَجُــودُ بِمَائِهَا:		أَمَا لِي فِي قَوْلِ الْعُقَيْلِــيِّ مِنْ عُذْرِ**
**فَمَا تَشْتَفِي عَيْنَايَ مِنْ دَائِمِ الْبُكَا		عَلَيْهَا وَلَوْ أَنِّــي بَكَيْــتُ إِلَى الْحَشْرِ**
**فَخَلُّــوا مَلاَمِــي إِنَّنِي غَيْرُ صَابِرٍ		عَلَى فَقْدِهَا فَاسْتَيْقِنُوا الْيَأْسَ مِنْ عُمْرِي[1]**

– [1] Rosset. Clément : la philosophie tragique, PUF, Paris, 1960, P163

[2] – الأمير أبو الربيع سليمان الموحد: الديوان،ص48 .

أصوات العقل تدعو الأنا/القلق إلى الصبر والتجلد، مؤكدة حقيقة الموت وعدم جدوى النواح والعويل، فمن قضى نحبه لا يعود (ما البكاء – لا راجع)، ويصغي الأنا لأصوات الآخر مستحضرا تجربة الغائب (العقيلي) برؤياه المأساوية حين رفض إيقاف حزنه وتسخطه، وأصر على التشحط في المواجهة، والاعتراض (ما تشتفي – خلوا ملامي – اليأس من عمري) وتتداخل المفعولية بالفاعلية؛ إذ يقع الفعل على الأنا (يقولون: صدبرا) ويغيبه، ليدل عليه المفعول المطلق (اصبر صدبرا)، ثم تتجلى الفاعلية (قلت – أجفاني– لي – عيناي – أني – بكيت – ملامي – إنني – عمري) ملتبسة بالمفعولية (خلوا) ترسخ إقرار الأنا الرفض وتجاوز النحيب والاستسلام.

ويستمر الأنا في التعبير عن رؤياه المأساوية، ويواجه أصوات النهى الداعية إلى الصبر والرضا بما قدر معترضا محددا رؤياه، يقول[2]: (الطويل)

مَرَرْتُ عَلَى مُغْنِي الْحَبِيبِ فَهَاجَنِي وَذَكَّرَنِــي مِنْهُ الَّذِي كُنْــتُ آلَفُ
وَقَــدْ حَــلَّ فِيـــهِ غَيْرُهُ فَجَهِلْتُهُ وَأَنْكَرْتُ مِنْ مَرْآه مَا كُنْتُ أَعْرِفُ
فَهَيَّجَ مَــرْآهُ الأَسَـــى فَتَبَادَرَتْ سَــوَابِقُ دَمْعِـــي تَسْتَهِلُّ وَتَذْرِفُ
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ لِـــي فِيهِ يَوْمٌ وَلَيْلَةٌ وَلَمْ يَمْضِ لِي فِيهِ رَبِيعٌ وَصَيَّفُ
فَلِلَّــهِ أَيَّــامٌ تَوَلَّتْ لَــوْ أَنَّـــهَا إِذَا مَا انْقَضَتْ عَادَتْ تَكرُّ وَتَعْطفُ
فَآهٍ عَلَـــى مَنْ بَـــانَ عَنْهُ تَأَسُّفًا وَإِنْ كَانَ لاَ يُغْنِي الْبُكَا وَالتَّأَسُّفُ
وَقَـــالَ الْخَلِيُّ مَـــا لِهذَا وَلِلْبُكَـــا أَلاَ عَـــادَ لِلصَّبْرِ الَّذِي هُوَ أَعْرَفُ
ثَكِلْتُ الْخَلِيَّ لَمْ يَذُقْ لَوْعَةَ الْجَوَى وَلَمْ يَدْرِ أَنَّ الصَّبْرَ يُدْعَى فَيَخْلِفُ
فَأَعْرَضْتُ عَنْهُ وَالْبُكَا لِيَ غَالِبُ لِعِلْمِـــيَ أَنَّ اللَّــوْمَ مِنْـــهُ تَعَسُّفُ

[1] – العقيلي: هو القحيف بن خمير بن سليم شاعر ذكر في طبقات فحول الشعراء لابن سلام الجمحي، وفي الأغـــاني للأصفهاني، والبيت في رثاء صديق، يقول:

فما تشفى عيناي من دائم البكا عليك ولو أني بكيت إلى الحشر

ويلاحظ التخالف بين الضميرين في الغيبة والحضور، والتأنيث والتذكير لاختلاف السياق، ينظـــر الأميـــر ســـليمان الموحدي: الديوان، ص48.

[2] – الأمير أبو الربيع سليمان الموحد: الديوان،ص47.

وَأَقْسَمْتُ لاَ أَنْسَى الْحَبِيبَ وَعَهْدَهُ عَلَى حَالَةٍ مَا دَامَتِ الْعَيْنُ تَطْرِفُ

الأنا/المأساوي يقع في منزلة بين الفاعل والمفعول (مررت – هاجني – ذكرني – كنت – آلف)، يستحضر التجربة بأبعادها الثلاثة المكان (مغني) الزمان الماضي (مررت – كنت)، والمرأة (الحبيب)، الأنا يحضر وذكرياته تغيب، ويعيش التعارض وتضطرب أحاسيسه (جهلته – أنكرته)، ويذرف دموع الأسى ويواصل سكبها، ويرفع أصوات آهاته ويتأسف لما حل بالحبيب؛ ثم يتحقق من أن الأسف لا يجدي، والصبر والمسالمة والاستسلام لقدر الموت لم يعد خيارا يوصل إلى النسيان، فيصم أذنيه عن الاستماع لأصوات التعقل (ثكلت الخلي)، ويعرض عنها، ويصر على المعاندة والرفض ويتسخط (أقسمت – لا أنسى)، وفي عدم نسيانه رؤيا مأساوية لا تسالم الموت ولا تستسلم له.

وتتوقف رؤيا الأنا المأساوية، وينتفي معها تبرمه من الموت، وتعجز عن المواجهة ولا يبقى لها إلا التمني يبدأ بالامتناع وينتهي به (لو)، يقول[1]: (الكامل)

سَلِّــمْ عَلَــى قَبْــرٍ تَضَمَّنَ لَحْدُهُ شَخْصًا تَنَغَّصَتِ الْحَيَــاةُ لِفَقْدِهِ
وَاسْكبْ دُمُوعَكَ فِــي ثَرَاهُ فَقَلَّمَا لَذَّتْ نَضَارَةُ عَيْشِــنَا مِنْ بَعْدِهِ
يَا قَلْبُ لَوْ أَصْفَيْتَهُ مَحْضَ الْهَوَى مَا كُنْتَ تَبْرَحُ طَائِعًا مِنْ عِنْدِهِ
حَتَّــى تَــذُوبَ صَبَــابَةً وَتَأَسُّفًا وَتَكُونَ مَلْحُودًا مُجَــاوِرَ لَحْدِهِ

وفي غياب المأساوية يغيب حضور الأنا ويختفي مستترا بالآخر (سلم – اسكب)، ويعترف أن الموت نغص الحياة وكدر صفوها (تنغصت الحياة بفقده)، وتقر (لو) الشرطية انتفاء الفعل وامتناع جزائه، ويمنع بذلك الأنا الاعتراض والمواجهة ويعلن قبول مصيره، واستسلامه لمشيئة الموت، ويواصل مسيرة الحياة متناسيا ذكرى الفقد (تكون ملحودا مجاور لحده)؛ لكن (لو) منعت الأمر وحسمته.

[1] – الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان،ص46.

ثم تبرز الرؤيا المأساوية تطبع تفجع الأنا وهو يختبر موت ابنه، وتضيق الدنيا برحابتها في ناظريه، ويستشعر آلام الثكل وفواجع الافتقاد، يقول[1]: (البسيط)

زَنْدُ الأَسَى مِنْ حَشَى الْمَحْزُونِ يَقْتَدِحُ وَأَدْمُعُ الثُّكْلِ فِي أَجْفَـــانِهِ سَفَحُ
تُبْدِي الْمَــدَامِعُ حُزْنًـــا ظَلَّ يَكْتُمُـــهُ فُــؤَادُهُ فَهْــوَ مَخْفِيٌّ وَمُفْتَضَحُ
عَنَّتْ وُجُــوهُ الأَمَانِـــي غَيْرَ وَانِيَةٍ أَيَّامُهَا السُّحْمُ أَوْ أَرْزَاؤُهَا الْكلَحُ
تُمِيـــتُ هَذِي اللَّيَالِي مَا تَجُــودُ بِهِ وَتُسْتَرَدُّ وَشِيكًا عِنْدَهَـــا الْمِنَحُ
كَيْفَ الْعَــزَاءُ وَقَدْ أَوْدَى مُحَمَّدُنَـــا فَالصَّبْرُ يُنْسَفُ والسَّرَاءُ تُكْتَسَحُ
رُزْءٌ أَلَــمَّ بِقَلْبِـــي مِنْـــهُ مُوجِفُـــهُ دَهْمَاءُ لاَ بَلَجٌ فِيهَـــا وَلاَ وَضَحُ
أَرَى لِــدَّاتِكُ حَوْلِـــي لاَ أُسَرُّ بِهِمْ إِذْ لاَ تَضُمُّكَ تِلْكَ الأَوْجُهُ الصُّبُحُ
آلَيْــتُ بَعْدَكَ لاَ أَحْنُـــو عَلَى وَلَدٍ وَلاَ يُلِّمُ بِقَلْبِـــي بَعْــدَكَ الفَــدَحُ

يحاول الأنا نقل تجربته الخاصة إلى الآخر دون تحديده أو تمييزه (المحزون)؛ إذ هو يشمل كل من تجرع مرارة الثكل، واتقدت نار قلبه (يقتدح)، وتفضحه الدموع وتظهر حرقة أحزانه، ويقف الأنا أمام مفارقة الدنيا وتناقضها بين المنح ثم سرعة السلب، ويقرر عدم الرضوخ لعقله الذي التبست عليه الحقائق واختلطت (لا بلج – لا وضح)، ويعمى عن مسالمة الموت معلنا رفضه وتحديه، نافيا الاستلام والتسليم (لا أسر – آليت – لا أحنو – لا يلم)، ويعمم رؤياه المأساوية (بعدك) ويطلقها.

2-3/ الأنا – العناية الإلهية:

أظهرت الرؤيا المأساوية اضطراب الأنا/القلق وتطرفه أمام حدث الموت – خاصة في شعر الحصري القيرواني الضرير وهو من شعراء القرن الخامس الهجري، كما تجلت في شعر الأمير سليمان الموحدي من شعراء القرن السادس –، وعبرت عن عدم رضاه الذي أدى إلى التسخّط، ليقر بعده إيمانه بالعناية الإلهية، ورضاه بقضاء الله

[1] – نفسه،ص43.

وقدره، ويصور مشاعر الرجاء حين يتجه فكره إلى جانب الكرم الإلهي، حيث صفات الرحمة والعفو والكرم، ويشرق قلبه بالرجاء والأمل؛ فبالشكر والصبر الجميل سيستقبل الأنا/المسالم في شعر **الحصري الضرير** محنته بغير جزع متيقنا بما أعدّه الله للصابرين، لتنقلب محنته إلى منحة، يقول[1]: (الخفيف)

نَزْعَةُ الْمُشْتَكِي إِذَا ضَاقَ ذَرْعًا بِالْمَقَادِيرِ نَزْعَةُ الْمُسْتَفَــزِّ
أَنَا رَاضٍ بِمَا قَضَى اللهُ عَدْلاً لَسْتُ مِمَّا يَشَاءُ بِالْمُشْمَئِــزِّ
وَكَذَاكَ الْحَلِيمُ يَثْبُتُ فِي الْجُـ ـلَى إِذَا زَلَّ الْجَاهِلُ الْمُتَنَزِّي

ويصرح بتقبله لكل ما يقضي به الله – عز وجل – عليه بالرضا والتسليم، ويستقبل واقعه المأساوي بقلب واثق بعدل الله المستوجب الشكر والرضا (أنا راض بما قضى الله)؛ فالرضا جنة المؤمن (الحليم) يفر إليها حين تلفحه حوادث الأيام، وتنزل ساحته خطوب الليالي، فينعم في ظلها بسكينة النفس، يقول[2]: (السريع)

رِضًا بِحُكْمِ اللهِ لاَ سَخَــطٌ بِعَدْلِهِ يَأْخُذُ مَــا أَعْــطَى
مَا عَقَّنِي الدَّهْرُ وَلاَ عَاقَنِي اللهُ أَبْلَى وَقَضَى الْقِسْطَا
غَيْرِي إِذَا غَيَّرَهُ حَــادِثٌ قَالَ الْلَيَالِي: أَحْكَمَتْ قِسْطَا

ويكون إيمانه بالقضاء والقدر(رضا) نقيضا لوعيه المأساوي (سخط)، إذ " لا يقف في وجه المأساوية مثل الإيمان بالعناية الإلهية"[3]، ويكون موت الابن امتحانا (ما عقني – لا عاقني) يختبر به صدق إيمانه وثباته (الله أبلى – قضى القسط)، ويكون قبول القدر خلاصا له ورحمة يتفيأ بظلالها.

وتزول صورة الدهر الغاشم التي ظلت حاضرة في مخيلة الأنا/الساخط وفي إنتاج علي الحصري القيرواني الضرير الشعري، المتقبلة للتسخّط حتى لا ينسب الشر

---

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص334 .

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان ،ص339.

[3]– أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة، المرجع السابق، ص125. ينظر أيضا:

- Rosset .Clément : la philosophie tragique, P163 .

واللاعدل إلى الله، ويتجنب الاعتراض على قدرته لتكون القدرة المطلقة لله الخالق كل شيء في الكون، والمدبر لكل حركة فيه، ويظهر أثر زهد الأنا/المسالم الديني على نفسه حين تواجهها المحن، ليمنع انهيارها وفقدان صوابها؛ ليكشف ما تنطوي عليه أعماق المحنة من النعم، ويحفظ للنفس توازنها، ويعينها على مواصلة الحياة وعدم الاعتراض على مشيئة الأقدار؛ وتكون هذه المعاني الدينية سبيله إلى مواساة نفسه، حتى تؤول من عذاب الجزع واليأس إلى ظلال الرضا والسكينة، ويذكرها بما أدخر لها من ثواب في

الآخرة، يقول[1]: (مجزوء الرجز)

لَقَدْ بَلاَكَ اللهُ فِي الــ   دُّنْــيَا وَلَكِــنْ أَجَــرَكْ

أَقُولُ وَالْعَيْنُ تَشِــي   بِالْقَلْــبِ مَهْمَا ذَكَــرَكْ

رَبِّ أَمِتْنِـــي وَأَجِبْ   دَعْوَةَ عَبْــدٍ شَكَــرَكْ

رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَـــهُ   مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفَرَكْ

بهذه الروح الدينية القوية بما فيها من ثقة بالله سبحانه، ومن تمييز بين جوهر الدين (بلاك – أجرك)، ومن معرفة بعرض الدنيا الزائل، قابل الأنا/المسالم محنته – حين نزل الموت واغتصب ابنه – بالرضا والشكر الدالين على الإيمان بالعناية الإلهية نقيض الحس المأساوي؛ ثم يتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اقترفت من الذنوب، ويحذرها من الله، ويقوى إحساسه بالمعاصي؛ ليزداد معه الخوف من الحساب، يقول[2] :(الخفيف)

نَفَذَتْ فِيهِ كَيْفَ شِئْتَ الْمَقَادِيــ   ــرُ وَتَمَّــتْ بِعَدْلِــكَ الأَحْكَــامُ

وَلَكَ الْحَمْدُ فِي الْحَيَاةِ وَفِي الْمَوْ   تِ وَمِنْكَ الشِّفَــاءُ وَالإِيـــلاَمُ

أَنَا أَخْشَى سُوءَ الْعِقَابِ وَأَرْجُو   كَ فَهَبْ لِي سَلاَمَتِي يَا سَـــلاَمُ

[1] – أبو الحسن الحصري: الديوان،ص330.

[2] – نفسه،ص373.

وَبِعَبْدَيْكَ يَا غَنِــيُّ اشْفِنِــي فِي جَنَّةِ الْخُلْدِ حَيْثُ طَابَ الْمُقَــامُ
أَتَمَنَّــى ولَيْسَ لِــي عَمَــلٌ زَا كٍ وَلَكِنْ وَسِيلَتِــي الإِسْـــلاَمُ
وَسِــعَ اللهُ رَحْمَــةً كُلَّ شَــيْءٍ وَجَبَ الْعَفْــوُ مِنْهُ وَالإِنْعَـــامُ

وتنتفي صورة الأنا/القلق البطل المأساوي الذي يبدأ مهزوما بقدر سابق (موت الابن) الذي لم يكن مسؤولا عنه، ولم يكن له يد فيه، ولكنه لا ينام على الهزيمة، وتدفعه روح التخطي إلى مواجهة فعل القدر بفعل الإنسان، ولا يراعي في ذلك نتائج فعله، بل على نقيض ذلك تبرز شخصيته المؤمنة المستسلمة لإرادة الموت؛ وإذا كان للدهر شدائده فالشاعر يقابلها بالتوكل على الله الذي فوض إليه أمره، ليكفيه ما يعجز عنه، ويقبل الأمر الواقع، ولا يحور فيه، أو يبدل (بك الحمد – أخشى سوء العقاب – منك الشفاء والإيلام – سلام تـ.ي)، وتدل مسالمته على ذ.ف.ي العناد الذي هو السـ.مـ.ة البارزة في أبطال المآسي، وهو ما يعرف بالتطرف فيما نسميه الرغبة في تحقيق الذات، وهو اسم آخر للإفريس[1] سر الأنا/البطل المأساوي، ولا ينفي صوت الآخر الداعي إلى المسالمة، والإذعان لمشيئة الأقدار، ولا يتعامى عنها، يقول[2]: (الطويل)

سَأَلْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ أَيْنَ مَكَانُــهُ إِذَا نُشِرَ الْمَوْتَى وَأَيْــنَ مَكَانِــي
فَقَالَ مَكَانِــي، حَيْثُ جِئتَ بِجَنَّــةٍ مُذَلَّلَةٍ مِنْهَا الْقُطُــوفُ دَوَانِـــي
وَلاَ عِلْمَ لِي إِلاَّ بِنَفْسِــي وَجَدْتُهَا فَيَا أَبَتِ اعْمَلْ صَالِحًا لِتَرَانِـــي
وَيَا أَبَتِ احْذَرْ فِتْنَةَ الْقَبْرِ إِنَّــهَا مَخَافَةُ مَنْ لَــمْ يَجْتَهِــدْ لأَمَــانِ
وَيَا أَبَتِ اعْمَلْ لَسْتَ عَنِيَّ جَازِيًا وَلاَ عَنْكَ أُجْزِي غَيْرُ شَأْنِكَ شَانِي
وَيَا أَبَتِ اتْلُ الذِّكْرَ حَسْبُكَ وَاعِظًا تَدَبُّــرُ آيٍ فُصِّلَـــتْ وَمَثَـــانِ
وَيَا أَبَتِ اسْتَيْقِــظْ فَإِنَّــكَ نَائِــمٌ وَيَـــا أَبَتِ اسْتَعْجِــلْ فَإِنَّــكَ وَانِ
وَيَا أَبَــتِ اسْتَشْفَعْ نَبِيَّــكَ وَاثِقًــا بِوَعْــدٍ يُوَقِّيــهِ غَـــدًا وَضَمَانِ

---

[1] – الإفريس: روح التطرف.

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص376-377.

**نَجَا ابْنُكَ فَانْظُرْ فِي نَجَاتِكَ وَاعْتَمِدْ		عَلَى عَمَــلٍ يَبْقَــى فَإِنَّــــكَ فَانِ**

**[...]كَشَفْتَ إِلَيَّ الْغَيْبَ يَا ابْنِي ولَمْ تُجِبْ		ولَكِــنَّ عَقْلِــي دَلَّنِــي فَهَدَانِــي**

فلم يعد الإنسان . كما يراه الأنا/ البطل المأساوي . مجرد حدث عابر في الكون، ولم يبق وحده المستيقظ والعالم من حوله نائمون؛ فهو ليس مدعوا إلى التخطي إلى البطولة، ولكنه متيقن أن الله خلقه، وسيجزيه إن أحسن، وهي رؤيا تصبح معها(الضرورة) أو (القدر الغاشم) معادلا للكفر، لا تستقيم وخط العناية الإلهية المستقيم العادل، ويردد مع أبي سعيد الخراز ضرورة التوكل على الله بـ. "التصديق لله عز وجل، والاعتماد عليه، والسكون إليه في كل ما ضمن، وإخراج الهم من القلب بأمور الدنيا والرزق، وكل أمر تكفل الله به، والعلم بأن كل ما احتاج إليه العبد من أمر الدنيا والآخرة الله مالكه القائم به لا يوصله إليه غيره، ولا يمنعه غيره، مع خروج الرغبة والرهبة والخوف من القلب ممن سوى الله تعالى، والثقة به والعلم واليقين الثابت أن يد الله المبسوطة إليه، والموفية إليه كل ما طلب، فلا يصل إليه المعروف إلا من بعد أمره، ولا يناله مكروه إلا من بعد إذنه"[1] ؛ وعوض أن تحل (الإفريس) أو روح التطرف في الأنا/البطل تمده العناية الإلهية بالسكينة، ويتحول من بطل مأساوي ذي وعي مأساوي إلى طالب سعادة؛ فيتجلى وعيه اللامأ سـ.اوي، ويشب عن طوق العقل، ويرتمي في أحضان الحياة الهاد ئـ.ة، ويحيا حياته دون أن يحاول فهمها، يقول: كيركغارد: " الانتحار هو نتيجة الحياة العقلية الصرف"[2]، إذ العقل الصرف عدو الحياة، يقول[3]: (الطويل)

**وَلَوْ فَهِمتْ مَعْنَــى الزَّمَانِ بَهِيمَــةٌ		لأَعْرَضَ خَوْفَ النَّسْلِ عَنْ شَاتِنَا الْكَبْشُ**

**وَمَنْ عَرَفَ الدُّنْيَا صَحَا مِنْ سُرُورِهِ		وَأَمْسَى كَمَا أَمْسَيْتُ مِنْ هَمِّهِ يَنْــــشُو**

---

[1] - أبو سعيد الخراز : الصدق، تح عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط3، 1982، ص64.

[2]- Unamuno. De M : le sentiment tragique de la vie, , P112.

[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص428 –429.

امتناع الفهم يؤدي إلى الاستمرار في الحياة وعدم تعطيلها، وشرط السعادة جهل حقيقة الدنيا، ويتبين ذلك من خلال الشكل:

العقـــــل ← **الفهـــم – نفي الحياة (أعرض)**

العقـــــل ← **المعرفة- نفي السعادة (صحا)-روح الاحتفال المأساوي (ينشو)**

فروح التخطي هي روح السكرة، إذ " ما تزال السكرة من أصول الاحتفال سواء كانت بفعل بنت العنقود، أو بفعل بلوغ المشاعر تمامها"[1]، وهو ما يعبر عن الرؤيا المأساوية الداعية إلى الانتداب للأمر الصعب، مؤثرة روح التخطي على روح الاعتدال، وتقابلها الرؤيا اللامأساوية، يقول[2]: (المنسرح)

يَسْأَلُنِي النَّاسُ مَا دَهَاهُ وَلِـمْ ... أُرْعِـفَ حَتَّى كَأَنَّـهُ دُمِـغَـا
اَسْتَغْفِرُ اللهَ كَيْفَ قُلْـتُ لَهُـمْ ... بَعْضُ الأَعَادِي عَلَى الْحَبِيبِ بَغَى
وَلَوْ هَدَى اللَّهُ قُلْتُ إِذْ سَأَلُـوا ... سِنُوهُ تَمَّـتْ وَرِزْقُـهُ فَـرَغَا
اَلْحَمْـدُ لِلَّـهِ لاَ شَرِيـكَ لَـهُ ... بِـإِذْنِـهِ كُـلُّ حَيَّـةٍ لَـدَغَا
قَدْ فَرَغَـتْ فَادِغٌ هُنَاكَ وَلَـوْ ... شَاءَ لَشُلَّـتْ يَمِينُ مَنْ فَـدَغَا
سُبْحَانَـهُ مَا أَجَّـلَ قُدْرَتَـهُ ... صَاغَ الْبَرَايَا فَأَحْسَنَ الصِّيَـغَا

يتوكل الأنا على الله وحده لأنه هو القوي ينصر من استنصره، و يجير من استجار به، ويدفع عن الذين آمنوا، وهو يعلم – الشاعر – ضعفه، وأنه لا يملك ضرا ولا نفعا لنفسه؛ فيحمد الله على قضائه، ويشكره لأنه ابتلاه، وسيبدل عسره يسرا، ويسلم قلبه من سموم الهموم؛ فلا قلق ولا خوف، وإنما ثقة برحمة الله وفضله، ورضا بما

[1] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص89.
[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص401.

قسم، ويجعل عقله في خدمة الحياة التي يحياها، ولا يحاول أن يفهمها، وتنتظم حياته، ويمحي وعيه المأساوي، وهو ما سعى الدين لتحقيقه، "لقد حاول الإسلام كغيره من الأديان [..] المضادة للتراجيدي (La sagesse anti – tragique) عقلنة الحياة [...] بأن جعل الموت أمرا بيد الله، قدره في آجال معلومة"[1].

وذكره الموت يذكره ما بعده من وحشة القبر وهول الحساب وعذاب النار، ويملأ الخوف قلبه، ولا يجد ملاذا إلا ربه يفر منه إليه، ويعوذ برضاه من سخطه (استغفر الله من تسخطي في تشحطي)، ويتعلق قلبه بالدار الآخرة، ويتجه إلى نفسه يذكرها بكثرة ما اكتسبت من الذنوب؛ فيزداد إحساسه بالذ ن ب، ويشتد خو ف ه، فلا يملك إلا الندم والأسى، يقول[2]: (الوافر)

دَنَا مِنِّي الرَّحِيلُ وَقَلَّ زَادِي وَشِبْتُ وَمَا لأَعْمَالِي صُلُوحُ
وَمَا أَذْنَبْتُ مَحْضًا فِي كِتَابٍ وَمَحْوُ الذَّنْبِ تَوْبَتِيَ النَّصُوحُ
فَهَــلاَّ تُبْتُــهَا مِنْ قَبْلِ يَوْمٍ بِمَا أَسْرَرْتُ مِنْ سُوءٍ يَبُوحُ

يخاطب نفسه يؤبنها على ما تصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت، وقرب الرحيل وحساسيته هذه عبرت عنها (سيمون دي بوفوار) بقولها: " وعندي أن الزمان يمتزج بالموت، وأ ن نا نقترب منه لا م ح الة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة، وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئا سوف ينكسر"[3]، والشاعر عرضة لمصائب الحياة، متيقن من لمسات التغيير المتمثلة في مظاهر الشيخوخة، وما يتبعها من مشيب يذوي تحت وطأته جمال الشباب، " فالشيب ما هو إلا البوادر التي تنبئ الإنسان أن قواه ستخور، وأنه على قاب قوسين من الموت – على حد قوله

---

[1] – رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص376.

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص303.

[3] – خديجة قاسم: حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب والمــوت، دار الهــلال ، مصــر، 1967، ص165.

بيرس – "[1] ؛ وهو ما يدفعه إلى الزهد في الحياة، إذ إن كبر السن يدعو الناس بطبيعة الحال إلى الانصراف عن الدنيا، والعمل للآخرة والتوبة عما ارتكبوه من ذنوب طالبين مرضاة الله وعفوه، ويطلب شفاعة ابنه، ويستقيم خوفه مع رجائه، وهو يذكر الموقف العسير، يقول[2] في آخر ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح):(المديد)

وَلَدِي لاَ تَنْسَنِي يَوْمَ أَظْمَا — وَاسْقِنِي كَأْسَ الْمَعِينِ الشَّهِيِّ
وَسَلِ اللَّهَ لِيَ الْعَفْوَ كَيْمَا — نَتَلاَقَى فِـــي النَّعِيمِ الهَنِــيِّ
فُزْ بِدَارِ الْخُلْدِ مُتَّكِئًا فِــي — رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَفِي عَــبْقَرِيِّ
قَدْ ثَوَى عَبْدُ الْغَنِيِّ بِطُوبَى — فَهَلِ الْعُقْبَــى غَدًا لِعَلِـــيِّ

ويوقف الأنا في شعر **الأمير سليمان الموحدي** رؤياه المأساوية، ويعلن تيقنه من أن الصبر على الابتلاء، والرضا بما قدر، سيمنح نفسه الراحة والسعادة ليواصل حياته بأمن، ويستظل بأفياء العناية الإلهية وبما سيجزى به نظير سلوانه وإيمانه، يقول[3]: (الوافر)

هِيَ الأَعْمَارُ تُوْزَنُ بِالْمَسِيرِ — سَوَاء عَلَى الْكَبِيرِ أَوِ الصَّغِيرِ
وَلَوْ عَــاشَ الْفَتَى أَلْفًا وَأَلْفًا — وَمَــاتَ بِهَا فَعَنْ عُمْرٍ قَصِيرِ
[...] يَذُوقُ الْمَوْتَ مَنْ يَفْقِدْ بَنِيهِ — لأَنَّ البعْضَ مِنْ بَعْضِ الْقُبُورِ
رُزِينَــاهُ جَمِيعًــا أَيَّ رُزْءٍ — كَبِيــرُ الْقَــوْمِ يُــرْزَأُ بِالْكَبِيرِ
عَزَاءَكَ أَنْ يَحِلَّ بِبَطْنِ رَمْسٍ — فَإِنَّ النَّفْسَ فِــي الْفَلَكِ الأَثِيرِ
وَلاَ تَذْهَبْ بِكَ الأَحْــزَانُ فِيهِ — فَعِنْــدَ اللهِ مُدَّخَــرُ الأُجُــورِ

يتأمل الأنا من حوله ، فيجد أن مصير الإنسان في هذه الدنيا الموت، وأن قضاءه ماض لا يفرق بين بني الدنيا (الكبير – الصغير – الفتى)، ولا يشفع للحي عمره ولا تعميره في الأرض، ويرضى بالقضاء والقدر(عزاءك)، ويكتشف أن محنة الابن تؤول

[1] – حمدان حجاجي: ابن خفاجة، ص96.
[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان،ص454.
[3] – الأمير أبي الربيع الموحدي: الديوان،ص44.

إلى نعمة؛ إن أحسن الصبر (لا تذهب بك الأحزان)، وتجمل بالعزاء، فجزاء الإيمان بالعناية الإلهية موفور الأجر والثواب، وتنتفي بذلك المأساوية، وتغيب نفحتها عن القصيدة المغربية.

ويخلص البحث بعد تتبع جمالية تجلي حس الموت إلى:

- إن فقد الأحبة قد ترك أثرا عميقا في نفس الشاعر المغربي في القرنيين الخامس والسادس الهجريين، دفع الأنا في شعر شعراء هذه الفترة إلى الاستسلام للعذاب النفسي والانفعال المأساوي.

- إن الأنا/القلق في شعر ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقربا إليه الفقيدين ويعدا الحياة إليهما، ويخالف بذلك شعراء آخرين ارتبط الموت عندهم بالصراخ والنواح والعويل وتأكيد استدامة الحزن.

- تجاوز الأنا في شعر ابن رشيق المسيلي رثاء الفقيد إلى رثاء الحياة نفسها، ناقلا تجربته من الجزئية إلى النظرة الكلية.

- ومن الشعراء من تعدى ذلك إلى عناصر الطبيعة مصورا مشاهدها الاحتضارية.

- دفعت مرارة تجربة الموت الأنا في شعر الشاعرين الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع سليمان الموحدي إلى تخطي الإحساس بآلام الفقد والسلب إلى الرؤيا المأساوية.

- إن العناية الإلهية تنفي المأسوية، ولكنها لا تمنعها من الإطلالة بين حين وآخر.

ويكون بذلك الأنا – خاصة في شعر الشاعرين الحصري الضرير والأمير الموحدي– صاحب وعي مأساوي متقطع، ورؤيا مأساوية متقطعة، وتظل تجربة الموت في مراثيه تتسم بنفحتها المأساوية الحاملة لأحاسيس اليأس والفقد ومرارته بكثرة الخطوب، باغتته المأساوية، وأطلت من تحت الركام، وأظهرها بتسخطّه، ليسرع إلى نفيها بإيمانه بالعناية الإلهية، والرضا بمشيئة الله الواحد الأحد.

استمر حس الموت يدفع الأنا إلى استشعار مأساة الحياة وموت الآمال، مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي سيعمقها البعد عن الوطن ومحاولة استعادته، والإحساس المؤلم باضطراب الموازين واختلال القيم في عالم يعزل الأفاضل، وهو ما ستبرزه شعرية الاغتراب.

الفصل الثالث

الأنا– جماليات الاغتراب

3–1/الأنا ــ الوطن: ثنائية الموت والحياة

3–2/ الأنا – غربة الفاضل

تمهيد :

لا يوجد معنى واحد محدد للاغتراب لتعدد مجالاته[1]، وهو ظاهرة قديمة جديدة لم ترتبط بوقت محدد، أو حقبة زمنية معينة، إلا أنها تزداد في فترات يكثر فيها الاضطراب والقلق[2]؛ إذ يبقى خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري، تعبر عن قوة حساسية أصحابها، وكلما زادت هذه الحساسية توهج وعي صاحبها، ازدادت حدة الاغتراب.

ويرد لفظ (الاغتراب) في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن[3]، ومن المؤلفات غير المعجمية التي أوردته كتاب (أدب الغرباء) يقول صاحبه:" فقد الأحبة في الأوطان غربة"[4]، ليكون بذلك الاغتراب بالمعنى اللغوي هو الابتعاد والانفصال.

ويجمع صاحب كتاب (الإشارات الإلهية) هاتين الغربتين يقول: "غريب نأى عن وطن بني بالماء والطين، وبعد عن ألاف له عهدهم الخشونة واللين، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينيه محاسن الحدق المراض، ثم إن كان عاقبة ذلك كله إلى الذهاب والانقراض[...]، فأين أنت عن غريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه ؟ أين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان ولا طاقة به

---

[1] – انظر كاميليا عبد الفتاح: الشعر العربي القديم(دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008. وينظر: محمد راضي جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 . وينظر: صالح الزامل: تحول المثال (دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2003.

[2] – أحمد أبو زيد: الاغتراب،مجلة عالم الفكر،مج 10،عدد1،1979،ص131.

[3] – الفيروز آبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، ط5، 1996، ص152-153.

[4] – أبو الفرج الأصبهاني: أدب الغرباء ، تح صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 1972، ص32.

على الاستيطان؟"[1]، ويرى أن الغربة الثانية أقسى وأشد إيلاما، وتتقاطع مع الأولى في دلالات المحنة والانكسار والفقد.

ورغم شيوع مصطلح الاغتراب، فإن معناه يتسم بالاختلاف تبعا لتباين استعمالاته واستخدامه في ببحوث ومعان تبتعد عن المعنى المشترك مما يعطي المفهوم مضامين تختلف عن فحواه وتسبب له تشويشا في الظواهر المرتبطة به[2].

وكثيرا ما يرتبط الشعر بالاغتراب بعدّ الأول تدفقات تخييلية لا حدود لها، وإبداعات تحضر حين يتجرد الأنا/الشاعر من عالمه المادي ليكون شعره ارتقاء المغترب في لحظات الابتكار الشعري؛ يضاف إلى ذلك ارتباط مضامين الشعر برهافة نفس الأنا/الشاعر، وشدة حساسيتها، وهو ما يبرز الغربة في الصور الشعرية الحزينة وقد تقاذفتها التعاسة والفجيعة.

والأنا/الشاعر يتأمل التناقض أو التعارض بين ما يبنيه من قيم خاصة، والبناء القيمي للآخر؛ وكلما زادت درجة التناقض وارتفعت حدة التعارض" بين ما يدركه الفرد على أنها قيم هامة بالنسبة له وما يدركه على أنها قيم [غيره] أي قيم الآخرين، زاد ذلك من إحساسه بالاغتراب(Alienation)" [3].

والأصل اللاتيني لكلمة اغتراب (Alienat) يستمد معناه من الفعل (Alienare) بمعنى التحول...أو الانتزاع أو الإزالة، وهذا الفعل مستمد من اللفظ (Alius) الذي يعني الآخر[4].

وقد يطرح التساؤل حول تعارض الاغتراب مع الإبداع أو توافقه معه، ويجيب أندرسون مبرزا رأيه أن الاغتراب يقف حجر عثرة أمام إبداع الفرد ومعرفته لذاته، " فالشخص المغترب لا ينقطع فقط عن الآخرين ولكن – أيضا – عن ذاته وفقدانه لهويته

[1] – التوحيدي (أبو حيان): الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم، بيروت، ط1، 1981، ص113.

[2] – قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا،مجلة عالم الفكر،مج10،ع1،1979،ص13.

[3] – محمد عباس: الاغتراب والإبداع الفني،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة،ط1،2004،ص27–28.

[4] – ريتشارد شاخت: الاغتراب،تر كامل يوسف حسين،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1،1980،ص66.

الذاتية والاجتماعية، وهي مقومات أساسية تقوم عليها إبداعية الفرد وخياله، وتشكل السياق النفسي الذي يتحرك الفرد في إطاره، وتساعد على الإنجاز والتقدم"[1]، ويحدد مصطفى سويف العملية الإبداعية في شعور المبدع بالاختلال بين الـــ (الأنا) والآخرين؛ إذ يفقد الفرد إحساسه بالتوافق والتكامل مع الـــ (النحن) مما يدفعه إلى حالة من التوتر العام، يحاول التغلب عليها من خلال استعادة الـــ (النحن) المفقودة، وذلك من خلال جذب الآخرين إلى عالمه، لا لأن ينتظم في عالمهم، ولكن كمحاولة هادفة يتحقق من خلالها التكامل بين المبدع والآخرين في إطار جديد، ويرى الباحث أن الصراع الذي يتعرض له الأنا/ المغترب بين أهدافها الخاصة والهدف المشترك للجماعة يمكن أن يكون منشأ العبقرية[2] .

3-1/ الأنا – الوطن: ثنائية الموت والحياة

إن موقف بعض شعراء المغرب في القرنيين الخامس والسادس الهجريين من المرأة ثم من الموت يوضح نظرتهم المتشائمة إلى الدنيا بما فيها من أحاسيس اليأس ومرارة الفقد؛ وقد اجتمعت عليهم فيها خطوب الغربة وفراق الأهل وافتقاد الأنيس، وغدت حياتهم ثقيلة الاحتمال، وتغيرت سيرتهم من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وعاشوا مغتربين لطبيعتهم المرهفة؛ إذ الشاعر أكثر الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها، وكأنما كتب على ذي العقل والحس أن يشقى دوما بعقله وحسه، " والأديب بطبيعته يتصف بعدم القناعة، وعدم الرضا عن ذاته، وعن سواه، ويمكن التأكيد بأن الأدب والشؤم كانا متلازمين دوما، ومن قبل كان أبو العتاهية وأبو تمام وابن الرومي ثم المتنبي والمعري"[3]، وكان معهم كثير من شعراء المغرب، هؤلاء الشعراء وغيرهم بطبيعة نفوسهم المتلهفة،

---

[1] – محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية(دراسة نصية)،دار الكتاب الثقافي،عمان،الأردن، ط1، 2005، ص32.

[2] – محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية، ص34.

[3] – طه حسين من بحثه المقدم إلى اليونسكو عن(الأديب والمجتمع) بالفرنسية، وقد عربه إبراهيم الكيلاني انظر مجلة المعرفة، عدد تموز، 1963.

ومشاعرهم المرهفة ونزعاتهم المتوثبة، " يجنحون في حياتهم إلى التمرد، ويغدون أكثر تجاوبا مع جوانب الحياة المظلمة، وصدماتها المؤلمة"[1]، وكانت بذلك أشجى ألحانهم التي عزفوها على قيثارة الحزن واليأس وألم الغربة؛ وهذا الأخير هو الذي أغنى إحساسهم وعمقه، وسما بخيالهم؛ إذ " ما بلغ من نفس الشاعر المغترب أقسى من تجربة الاغتراب"[2] التي عايشها الشاعر المغربي بعد أن اقتلع من تراب وطنه؛ فهذا الأنا/المغترب في شعر **الحسن بن رشيق المسيلي** يتفجر قلبه أسى وهو يصور نكبة القيروان، وكيف عاث الخراب بها وبأهلها، ويبدأ النص الشعري باستحضار صورة أهل الجود والإيمان من العلماء الذين تزينت بهم القيروان وافتخرت بعلومهم، فهم من فتح للناس ما عسر عليهم، وهم الذين زهدوا عن الدنيا ومباهجها ووصلوا ليلهم بنهارهم يهدون الناس إلى طريق السعادة، وتزينوا بالوقار والهيبة، ثم يقول[3]:(الكامل)

كَانَــتْ تُعَــدُّ الْقَيْرَوَانُ بِهِمْ إِذَا عُــدَّ الْمَنَابَــر زَهْــرَةَ الْبُلْدَانِ
وَزَهَتْ عَلَى مِصْرَ وَحُقَّ لَهَا كَمَا تَزْهُــو بِهِمْ وَغَدَتْ عَلَى بَغْدَانِ
حَسُنَتْ فَلَــمَّا أَنْ تَكَامَلَ حُسْنُهَا وَسَمَــا إِلَيْهَا كُــلُّ طَرْفٍ رَانِ
وَتَجَمَّعَتْ فِيــهَا الْفَضَائِلُ كُلُّــهَا وَغَدَتْ مَحَــلَّ الأَمْــنِ وَالإِيمَانِ
نَظَرَتْ لَــهَا الأَيَّامُ نَظْرَةَ كَاشِحٍ تَرْنُــو بِنَظْرَةِ كَاشِــحٍ مِعْيَــانِ
حَتَّــى إِذَا الأَقْدَارُ حُــمَّ وُقُوعُهَا وَدَنَــــا الْقَضَــاءُ لِمُدَّةٍ وَأَوَانِ
أَهْدَتْ لَــهَا فِتَنًــا كَلَيْــلٍ مُظْلِمٍ وَأَرَادَهَــــا كَالنَّاطِــحِ الْعِيدَانِ
بِمَصَــائِبَ مِنْ فَــادِعٍ وَأَشَائِبَ مِمَّنْ تَجَمَّعَ مِنْ بَنِــي دَهْمَــانِ

تفتتح الوحدة الشعرية بالفعل: (كانت) وما يحمل من دلالات المضي والفوات المكثف لأحاسيس الفقد والألم، والمعمق لمعاني استحالة الرجوع والإياب، فصفات البهاء والتفرد تأكد حضورها في الماضي ليتأكد غيابها في الحاضر، ويبرز ذلك جليا في إسناد

[1] – عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978، ص238.

[2] – عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص238.

[3] – ابن رشيق القيرواني: الديوان،ص160–161.

الأفعال إلى الماضي: (زهت – غدت – حسنت – تكامل – سما – تجمعت – غدت) وفي تكرار الفعل (غدت) ترسيخ لمعنى التحول من الاغتناء إلى الافتقار، ثم من السعادة إلى التعاسة، ويرتبط الدهر بمعنى التكدير ومعاداة الإنسان، تستهزئ أيامه بالآمال، وتهدي أصحابها الفواجع، وتوقع بين الإنسان المسالم وعدوه الإنسان المتسم بالغدر وهتك المحارم وإشاعة الذل والهوان في قلوب الآمنين، وتستمر الأبيات بضمائر الغياب (هم) و(هي) تجمع نكبة القيروان بمآسي أهلها، وتؤكد صورة الحاضر المأساوي، ليتفق الزمنين في إبراز المعاناة، ولا يبقى للأنا/المغترب إلا زمن الاستقبال يستشرفه بعيون الجماعة آملا في الفرج واجتماع الشمل وانجلاء الهموم، يقول[1]:(الكامل)

وَتُعِيــدُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانِ كَعَهْدِهَا فِيمَا مَضَى مِنْ سَالِفِ الأَزْمَانِ

مِنْ بَعْدِ مَا سَلَبَتْ نضائر حُسْنِهَا اَلأَيَّامُ وَاخْتَلَفَــتْ بِهَــا فِئَتَانِ

وَغَدَتْ كَأَنْ لَمْ تَغْنَ قَطُّ وَلَمْ تَكُنْ حَرَمًا عَزِيزَ النَّصْرِ غَيْرَ مُهَانِ

أَمْسَتْ وَقَدْ لَعِبَ الزَّمَانُ بِأَهْلِهَا وَتَقَطَّعَــتْ بِهِمْ عُــرَا الأَقْرَانِ

فَتَفَرَّقُــوا أَيْــدِي سَبَأْ وَتَشَتَّتُوا بَعْدَ اجْتِمَاعِــهِمُ عَلَى الأَوْطَانِ

ويبرز التشاؤم من تحول الآلام إلى لحضات السعادة، والأنا بحسه الاغترابي يدرك أن ما مضى لا يعود، وأن الحاضر والمستقبل لا يحملان سوى الآهات والمصائب، يستولي عليه اليأس؛ إذ الزمن (الليالي – الزمان) قد وُسم دائما في القول الشعري بالغدر والفتك وارتبط بدلالات الفقد والفناء (سلبت – لعب)، وما نتج عنه من تفريق للشمل وتقطيع للأواصر والوشائج، وتشتيت يحيل على مصير أهل مدينة بلقيس وكيف مزقوا في الأرض كل ممزق.

ويرتبط خراب القيروان في شعر **محمد ابن شرف القيرواني** بالغربة وخطوبها الجسام، ويوازن الأنا/المغترب بين ماضيه لما اغتنى بالأمن والامتلاك والمسرات في

[1] – ابن رشيق القيرواني: الديوان،ص166-167.

أكناف مدينته، وحاضره المنفتح على الغربة والضياع؛ فبمقدار الامتلاك يكون الفقد وآلامه، ولا يستشعر نيران الفواجع إلا من تظلل تحت أكناف السعادة، يقول[1]:(السريع)

بَعْدَ خُطُوبٍ خَطَبَتْ مُهْجَتِي وكَانَ وَشْكُ الْبَيْنِ إمْهَارَهَا
ذَا كَبِــدٍ أَفْلاَذُهَا حوْلَــهَا قَسَّمَتِ الْغُرْبَــةُ أَعْشَارَهَا
أَطْفَالُــهَا مَا سَمِعَتْ بِالْفَلاَ قَطُّ فَعَـــادَتِ الْفَــلاَ دَارَهَا
وَلاَ رَأَتْ أَبْصَارُهَا شَاطِئًا ثُمَّ جلَــتْ بِاللُّـجِ أَبْصَارَهَا
وكَانَــتِ الأَسْتَارُ آفَاقَــهَا فَعَـــادَتِ الآفَــاقُ أَسْتَارَهَا
ولَمْ تَكُنْ تَعْلُو سَرِيرًا عَلاَ إلاَّ إِذَا وَافَــــقَ مِقْــدَارَهَا
ثُمَّ عَلَتْ فَوْقَ عثُورِ الخطَا تَرْمِي بِهِ فِي الأَرْضِ أَحْجَارَهَا
ولَمْ تَكُنْ تَلْحَظُــهَا مُقْلَــةٌ لَــوْ كَحَّلَتْ بِالشَّمْسِ أَشْفَارَهَا
فَأَصْبَحَتْ لاَ تُتَّقَــى لَحْظَةً إِلاَّ بَــأَنْ تُجَّمِــعَ أَطْمَــارَهَا

تتجلى المفارقة معلما بارزا يشد الثنائيات الضدية التي تحكم نسيج النص الشعري الذي يفتتح بمفارقة بين صورتين متناقضتين: صورة الخطوب ودلالاتها على الهموم والآلام، وصورة الخطبة والمهر الحاملة لمعاني المسرة والابتهاج، ثم تظهر فاعلية الغربة (قسمت) تقابل فاعلية الأنا/ المغترب وقد التبس بالأم الثكلى وأطفالها، وتتصادم الأفعال وتتضاد، وهذا" التضاد أو التناقض [...] يعبر عن إحساس حاد بالواقع وبمفارقات الحياة، ويمنح القصيدة ملمحا ذاتيا أصيلا"[2] ؛ إذ ماضي الأنا/المغترب الملتبس بالأم العاجزة عن إيقاف أفعال الغربة ونفيها: (ما سمعت – لا رأت – لم تكن – لا تتقى)، وما ترسيخ النفي إلا تأكيد على انعدام الفاعلية عند الأنا، وتحوله إلى الغربة (عادت – أصبحت) ليتحول ماضي العز والمسرة إلى حاضر الذل والأحزان، ولا ترصد بذلك عين المغترب إلا نصف الكأس الفارغ.

[1] – ابن شرف القيرواني (أبو عبد الله محمد): الديوان،ص65.

[2]– أحمد عادل عبد المولى: بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية أدب ابن زيدون نموذجا)، مكتبة الآداب،القاهرة،ط1 ، 2009، ص66.

ويمتزج صوت الأنا/المغترب بصوت الجماعة/ المغتربة في نعي مصاب القيروان، ويتحدان في تأكيد قتامة الصورة وقد تلونت بألوان القهر والسلب، يقول[1]:(الطويل)

تُرَى سَيِّئَــاتِ الْقَيْــرَوَانِ تَعَاظَمَتْ فَجَلَّــتْ عَنِ الْغُفْرَانِ وَاللهُ غَافِرُ
تَرَاهَــا أُصِيبَتْ بِالْكَبَائِــرِ وَحْدَهَا أَلَمْ تَكُ قِدْمًــا فِي الْبِلاَدِ الْكَبَائِرُ
تَرَحَّلَ عَنْــهَا قَاطِنُوهَا فَلاَ تَــرَى سِوَى سَائِرًا أَوْ قَاطِنًا وَهْوَ سَائِرُ
تَكَشَّفَــتِ الأَسْتَــارُ عَنْهُمْ وَرُبَّمَا أُقِيمَتْ سُتُــورٌ دُونَــهُمْ وَسَتَائِرُ
إِذَا جَاذَبَتْ أَسْتَارَهَا تَبْتَغِــي لَهَا لأَقْدَامِــهَا سِتْــرًا تَبَــدَّتْ غَدَائِرُ
تَبِيتُ عَلَى فُرْشِ الْحَصَى وَغِطَاؤُهَا دَوَارِسُ أَسْمَــالٍ زَوَارٍ حَقَائِــرُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي الْقَيْرَوَانُ مَوَاطِنِي أَعَــائِدَةٌ فِيهَا اللَّيَالِــي الْقَصَائِرُ
وَيَا رَوْحَتِــي بِالْقَيْرَوَانِ وَبَكْرَتِي أَرَاجِعَــةٌ رَوْحَاتُــهَا وَالْبَــوَاكِرُ
كَأَنْ لَمْ تَكُنْ أَيَّامُنَــا فِيكِ طَلْقَةً وَأَوْجُهُ أَيَّــامِ السُّــرُورِ سَوَافِــرُ
كَأَنْ لَمْ يَكُنْ كُلٌّ وَلاَ كَانَ بَعْضُهُ سَيَمْضِي بِهِ عَصْرٌ وَيَمْضِي الْمُعَاصِرُ

تشتد آلام غربة الأنا، وتبرز الحيرة المعبرة عن الضياع، ويحمل التساؤل جوابه (ترى – تراها – ألم تك) حين يتجاوز الأنا/المغترب تأكيد سلب السعادة المرتبط بالمكان وأهله وقد تعرى (تكشفت الأستار)، وانكشفت مآسيه تصنع حاضره (دوارس – أسمال – زوار – حقائر)، وينتقل الأنا/المغترب من التعبير بضمير الغائب: (هم وهي) إلى ضمير المتكلم البارز أنا: (ليت شعري – مواطني – روحتي – بكرتي)، وهو يستشعر اليأس، ويتيقن أن الماضي انقضى ولن يعود، ويستشرف معاني السلب والنفي والضياع وقد تماهى صوته خلف أصوات الجماعة المنفية المغتربة: (لم تكن أيامنا – لم يكن كل – لا كان)، يعضدها التساؤل (أراجعة؟) يعمق الضياع والتحسر عليه، ويزيدها تكرار

[1]– ابن شرف أبو عبد الله: الديوان، ص62.

(كأن) تأكيد المفارقة بين ماض يحمل دلالات الاغتناء، وحاضر يكثف المأساة، ويحيل على مستقبل يعادي الأنا/المغترب، ويرسم مصيره المفجع لآماله وآمال الآخر معه.

ويضيف الأنا/المغترب في شعر ابن شرف القيرواني مشهد غربة الأسرة، وتسلّط عدسته على تصوير القلق والضياع، ويمتزج تشرد الأبناء بالإحساس بالذلة والعجز، يقول[1]:(الطويل)

كَأَنِّـــي وَأَفْرَاخِــي إِذَا اللَّيْلُ جَنَّنَا وَبَاتَ الْكَرَى يَجْفُو جُفُونًا وَيَطْرَقُ

حَمَــائِمُ أَضْلَلْنَ الْوُكُــورَ فَضَمَّهَا تَجَانُسُــهَا حتَّــى تَرَاءَى الْمُفَرِّقُ

إِذَا أُفْزِعَتْ نَبْوَةٌ زَاحَمُــوا لَــهَا ضُلُوعِــيَ حَتَّى وُدّهُمْ لَوْ تُفْتَقُ

وَيَصْغُرُ جِسْمِي عَنْ جَمِيعِ احْتِضَانِهِمْ فَــيَثْبُــتُ ذَا فِيـــهِ وَذَا يزْهقُ

إِلَى أَنْ غَــدُوا قِنَّ الْفَيَافِي فَتَارَةً تُبَاعُ وَفِي بَعْضِ الأَحَايينِ تُعْتَقُ

وَطَوْرًا علَــى مَوْجِ الْبِحَارِ كَأَنَّنَا قَــذًى قَدْ وَثِقْنَا أَنَّنَا لَيْسَ نَغْرَقُ

وَنَحْنُ نُفُــوسٌ تِسْعَةٌ لَيْسَ بَيْنَنَا وَبَيْــنَ الــرَّدَى إِلاَّ عُوَيْدٌ مُلَفَّقُ

تفتح الغربة باب معاناة الأنا/المغترب وهو يعاين عذاب الأبناء وتشردهم، ويتعمق فيه الإحساس بالعجز واقتصار فاعليته في (يصغر جسمي)، إذ أسند الأفعال المتبقية إلى فاعلين غير الأنا/المغترب: (الليل: جننا، الكرى: بات – يجفو – يطرق، حمائم: أضللنا...)، ولا تبرز فاعلية الأنا إلا ملتبسة بالأبناء (كأننا – وثقنا – أننا – نحن – بيننا)، ويعبر هذا الإحساس عن الذلة والتفرد والهوان، ويتجسد في صورة (قنّ الفيافي)؛ لتتسع عبوديتهم باتساع الصحارى وامتدادها، ويكون العجز المعبر عنه عجزا عن استرداد الحرية وإيقاف الضياع، ويبرز الموت في الغربة نهاية المشهد الفجائعي.

ويتجاوب صوت الأنا/المغترب في شعر **عبد الكريم بن فضال** مع أصوات الناعين لغربتهم بعد خراب القيروان، مستشعرا اليأس بعد تيقنه من أن التمني يستحيل تحصيله، يقول[2] متحسرا على حاضر الغربة: (الخفيف)

---

[1]– ابن شرف أبو عبد الله: الديوان، ص78.

[2]– علي ابن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة:ق4مج1،ص292.

لَيْتَ شِعْرِي ولَيْتَ حَرْفُ تَمَنٍ رُبَّمَـــا عَلَّلَ الْفُـــؤَادَ السَّقِيمَا
كَيْفَ يَـــا قَيْرَوَانُ حَالُكِ لَمَّـــا نَثَـــرَ الْبَيْنُ سِلْكَكِ الْمَنْظُومَا
كُنْتِ أُمَّ الْبِلاَدِ شَرْقًـــا وَغَرْبًا فَمَحَا الدَّهْرُ وَشْيَكِ الْمَرْقُومَا
نَحْـــنُ أَبْنَـــاؤُكِ ولَكِنْ غَنِينَا بَعْدُ أَنْ لَمْ نُطِقْ بِهَا أَنْ نُقِيمَا
دِمَنٌ كَانَتِ الْبُـــرُوجَ وَكُنَّـــا أَقْمُرًا فِـــي قِبَابِـــهَا وَنُجُومَا
وَأَنَا قَدْ أَخَذْتُ إِنْ عَبَثَ الدَّهْـــ ـــرُ ذِمَـــامًا مِنْ عِنْدِ إِبْرَاهِيمَا

يقف الأنا/المغترب على هول فاجعة سلب الدهر محاسن المكان الذي اغتنى في ماضيه بدلالات العز والارتفاع وتملك الحسن والجمال (كنت أم البلاد)؛ لكن النعيم زايل المكان، فاسحا المجال للحيرة تستولي على من حل به واغتنى فيه، وتعمق الإحساس بالجهل (كيف يا قيروان حالك)، ويفتقد الأنا/المغترب الفاعلية التي استولى عليها الدهر ليحدد مصيرها : (نثر البين – محا الدهر)، ولا يبقى لها وهي تحتمي بالجماعة المنكسرة أمام سطوة هذه القوة إلا استحضار الماضي؛ لتزداد ألما وتقوى معاناتها، وهي تكرر فعلها الماضي (كنت – كانت – كنا)، وما يكرس قيم السلب هو غياب صورة حاضر الأنا/المغترب حين اكتفى بمحاولة معرفة حاضر المكان، ويقترن بذلك سلب جمال المكان الماضي بسلب معرفة الأنا حاضرها.

ويؤسس الأنا/المغترب على المكان رؤيته الفنية بطابعها الإنساني، فمن المكان (القيروان) تنبثق وتتنامى مكونة مشهدها الحي المندمج بعالم إنساني ينفتح على صورة توثق الصلة بين الأنا والمكان الذي ضمها واحتوى ذكرياتها.

وينتزع **أبو الحسن الحصري الضرير** من بلدته القيروان بعد اجتياح الأعراب لها واستباحتهم لحرماتها، وتطوح به الغربة في بلاد أحس وحدتها فيها، لتبدأ مأساة اغترابه، ويفسح المجال واسعا للأنا/المغترب تترجم رؤيته للعالم الاغترابي، يقول[1]:(البسيط)

مَـــوْتُ الْكِرامِ حَيَاةٌ فِي مَوَاطِنِـــهِمْ فَإِنْ هُمُ اغْتَرَبُوا مَاتُـــوا وَمَا مَاتُوا

[1]– أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص128.

يَا أَهْلَ ودِّي لاَ وَاللَّهِ مَـــا انْتَكَثَتْ ... عِنْدِي عُهُودٌ وَلاَ ضَاقَتْ مَـوَدَّاتُ

لَئِنْ بَعُدْتُـمْ وَحَالَ الْبَحْـرُ دُونَكُـمُ ... لَبَيْنَ أَرْوَاحِـنَا فِي النَّـوْمِ زَوْرَاتُ

مَا نِمْـتُ إِلاَّ لِكَـيْ أَلْقَـى خَيَالَكُـمُ ... وَأَيْنَ مِـنْ نَازِحِ الأَوْطَـانِ نَوْمَاتُ

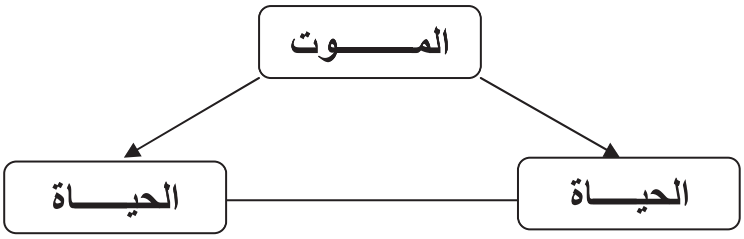
إِذَا اعْتَلَلْـنَا تَعَلَّلْـنَا بِذِكْرِكُـمُ ... لَـوْ أَحْسَنَـتْ بُرْءَ عِلاَّتٍ تَعِـلاَّتُ

أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِـي لَوْلاَ مُكَاتَمَتِي ... بَكَتْنِـيَ الأَرْضُ فِيـهَا وَالسَّمَاوَاتُ

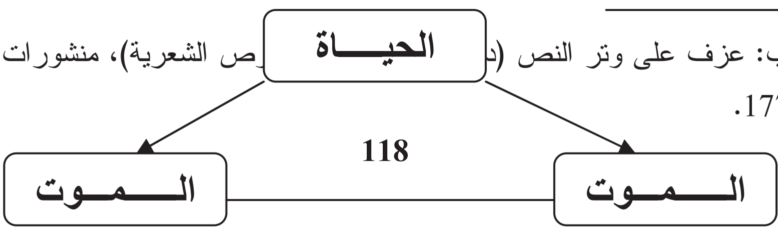
مَاذَا عَنِ الرِّيحِ لَوْ أَهْـدَتْ تَحِيَّتَـهَا ... إِلَيْكُمُ مِثْلَ مَا تُهْـدَى التَّحِيَّـاتُ

اعتمد الشاعر معجم (الغربة) بترديداته المختلفة، وما يتصل بهذه الدلالة من ألفاظ توحي بالمعاناة والمكابدة (اغتربوا – انتكثت – بعدتم – نازح – غربة – اعتللنا – علات)، وربطها بدلالات الموت : (موت – ماتوا – بكتني)، معتمدا خصيصة الترديد ليؤكد هواجس هذه الثنائية وحضورها وهيمنتها على نفسه، " فالشاعر عندما يكرر وحدة معجمية بنفس الألفاظ أو بلفظ قريب منها، فإنه يقصد إلى الإلحاح والتأكيد على عنصر دلالي [...]، ويعزز هذه الفكرة أن التكرار يتأثر دائما بالهواجس، والأحاسيس الأساسية التي تدمن الحضور في البنية النفسية"[1]، فهو يجعل الاغتراب معادلا للموت – وإن كان موتا معنويا سبق الإشارة إلى قساوته –، ويقابله زوال الاغتراب معادل الحياة الخالدة – وإن اعترضه الموت الفيزيائي– ليتشكل المثلث الآتي محولا الثنائية: (حياة، موت) إلى:

أ– **ثلاثية الوطن**، و **ب– ثلاثية الاغتراب** :



الشكـــــــــل: أ



[1] – عمر محمد طالب: عزف على وتر النص (د... ص الشعرية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص177.

ويصرح الأنا/المغترب بأن غربته حملت موته معتمدا على إيحاءات الألفاظ:

غربتي ـــــــ الموت ـــــــــــ ← بكتني الأرض والسماوات .

فتنفتح هذه الأبيات على الموت وتنغلق عليه أيضا في البيت الأول:

– مَوْتٌ.............................. .... مَاتُوا وَمَا مَاتُوا

وهو موت معنوي ينتفي من الناحية الفيزيائية، لتنغلق على ترديد نفس المعنى منتقلة من الحكمة العامة إلى تجربة الشاعر الشخصية:

– أَصْبَحْتُ فِي غُرْبَتِي .... بَكَتْنِيَ ....

ليتأكد موت الشاعر المعنوي، وامتناع موته الفيزيائي باعتماد حرف الشرط (لولا) العاكسة لوطأة اليأس والقلق والاكتئاب خاصة إذا انفتحت على استحضار الماضي بالقيروان، وحنين الشاعر إلى أيامها المشرقة فرارا من واقعه بأرض الغربة؛ " فإذا تذكر المرء تجارب ماضيه السارة فقد تنسيه حاضر المؤلم"[1]، يقول الشاعر المغترب[2]: (البسيط)

كَأَنِّيَّ لَمْ أَذُقْ بِالْقَيْـرَوَانِ جَنًـى وَلَمْ أَقُـلْ: هَـا لأَحْبَابِـي وَلاَ هَاتُو

وَلَمْ تَشُقْنِي الْخُدُودُ الْحُمْرُ فِي يَقَقٍ وَلاَ الْعُيُونُ الْمِـرَاضُ الْبَابِلِيَـاتُ

أَبَعْـدَ أَيَّامِنَـا الْبِيضِ الَّتِي سَلَفَتْ تَرُوقُنِي غَـدَوَاتٌ أَوْ عَشِيَّـاتُ

أَمُرُّ بِالْبَحْـرِ مُرْتَاحًـا إِلَـى بَلَدٍ تَمُوتُ نَفْسِي وَفِيهَا مِنْهُ لَوْعَـاتُ

وَأَسْأَلُ السُّفْنَ عَنْ أَخْبَـارِهِ طَمَعًا وَأَنْثَنِـي وَبِقَلْبِـي مِنْـهُ لَوْعَـاتُ

---

[1] – شكري عزيز الماضي: محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984، ص117.

[2] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص125.

هَلْ مِنْ رِسَالَةِ حِبٍّ أَسْتَعِينُ بِهَا عَلَى سِقَامِي فَقَدْ تُشْفِي الرِّسَـــالاَتُ

يرتهن المكان (القيروان) بعنصره البشري (أحبائي) الذي سيكسبه جماله، ويجمعهما الزمان (أيامنا البيض)، إذ المكان ارتبط بالزمان، وهما معا صنعا الإطار الذي اكتسب الأهمية من خلال العنصر الإنساني الذي اشتمل هذا الإطار عليه.

وبالوقوف عند أول هذه الأبيات نجدها استهلت بـــ (كأنني)، وهي في عرف النحويين حرف مشبه بالفعل، "ونعني بها حالة الإنسان إذا قبل أن يكون وكأنه كائن، لا أن يكون كائنا بالفعل"[1]، لينفي بها الشاعر (كونه)، وهو ما تؤكد العبارة (لم أذق) بدلالتها على الانقطاع الحاصل بعد الاتصال والالتصاق بالقيروان؛ فحرف الجر (الباء) أفاد الالتصاق، ولا يمنع ذلك دلالتها على الظرفية المكانية، ليعوض (في)، إلا أن (كأن) و(لم) جزمت بحدوث الانقطاع والانفصال المعادل للاغتراب، لتنتفي معه اللذة الحسية المعبر عنها بالجنى، وقد شاركت الحواس الأربعة في تذوق هذه اللذة: (البصر – الشم – اللمس – التذوق)، ولم تبق إلا حاسة السمع التي سيكملها شطر البيت الثاني (قلت: ها – هاتوا)، وتهمين الحاسة البصرية (الحمر – العيون)، لتنحرف بالمعنى المجرد للأيام جاعلة البياض رمزا للسعادة، ومحيلة الحاضر سوادا دون التصريح به، وتنتهي الأبيات بتأكيد ألم الشاعر وسقامه، ويأسه من معاودة الاتصال بالوطن، وما تحمل من دلالات : (أسأل – طمعا – أنثني)؛ ويلتفت الأنا/المغترب إلى وطنه يناجيه بلوعة ولهفة، ويلحن من قلبه المحترق أنغاما مفعمة بالشوق والحنين، "وما عاطفة الحنين في جوهرها إلا نزوع شعوري طاغ إلى ما افتقده الإنسان، وميل عارم إلى وصاله"[2]، وهو لا يستطيع الانقطاع عن موطن الذكريات والأشجان يقول[3]:(البسيط)

أَلاَ سَقَى اللَّهُ أَرْضَ الْقَيْرَوَانِ حَيًا كَأَنَّـــهُ عَبَرَاتِــي الْمُسْتَهِــــلاَّتُ
فَإِنَّـــهَا لِـــــدَةُ الْجَنَّـــاتِ تُرْبَتُـــهَا مِسْكِيَّـــةٌ وَحَصَاهَا جَوْهَرِيَـــــاتُ

---

[1] – أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص150.

[2] – عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص87.

[3] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص126.

ويتعلق بفردوسه المفقود، ويدعو له بالسقيا، لتحيا الذكريات، فلم يبق له غير التعلل بذكر الوطن والالتفات إلى العهود الزاهية فوق ربوعه، " ومن طبيعة النفوس المعذبة أنها في غمار حياتها العابسة وواقعها المتجهم، تجنح لاستعادة رصيدها السالف وعواطفها الغابرة هربا مما هي عليه من أسى وكآبة، وعند ذلك يطيب لها العيش في رحاب الماضي البهيج، وتستمرئ التهويم في عالم الذكرى الجميل "[1]، ويسترجع الأنا/المغترب ذكريات الماضي مركزا على الأماكن التي ضمت تلك اللحظات التي اغتنى فيها بالسعادة: (البسيط)

هَلْ مَطْمَعٌ أَنْ تُـــرَدَّ الْقَيْرَوَانُ لَـنَا وَصَبْـــــرَةُ وَالْمُعَلَّـى فَالْحَنِيَّـــاتُ

مَا إِنْ سَجَا اللَّيْلُ إِلاَّ زَادَنِي شَجَنًا فَأَتْبَعَـتْ زَفَرَاتِـي فِيـهِ أَنَّــــاتُ

وَلاَ تَنَفَّسْتُ أَنْفًا فِي الرِّيَاضِ ضُحًى إِلاَّ بَدَتْ حَسَرَاتِـي الْمُسْتَكِنَّـــــاتُ

هَذَا وَلَمْ تَشْجُ قَلْبِي لِلْرَبَابِ رُبًى وَلاَ تَقَصَّتْـهُ مِنْ لُبْنَـى لُبَنَـــاتُ

وَلَوْ دُعِيــتُ لِبُسْتَانٍ فَجَـدَّدَ لِي وَجْدًا وَإِنْ كَانَ فِي مَعْنَـاهُ سَلْوَاتُ

وَلَوْ تَرَانِـي إِذَا غَنَّـتْ بَلاَبِلُـهُ أَشْكُـو الْبَلاَبِلَ لَو تُغْنِي الشَّكِيَّـاتُ

إِنِّـي لأَظْمأُ وَالأَنْهَـارُ جَارِيَـةٌ حَوْلِي وَأَضْحَى وَدُونَ الشَّمْسِ دَوْحَاتُ

وَمَـا أَرَى الْمَوْتَ إِلاَّ بَاسِطًا يَدَهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ يُمْكِـنَ الْمَأْسورَ إِفْـلاَتُ

في هذه الأبيات التي تفتح باستفهام الأنا المعذب (هل)، وهو يخرج عن ماهيته الطلبية، ويحمل شعور المغترب خاصة إذا أفاد التيئيس، وارتبط بالأسر وتبقى أمنية الأنا/المغترب (مطمعا) سيفتك الموت به، وتغدو رؤية الوطن أمرا بعيد المنال؛ لتعصر الغربة قلبه، وقد أضاع مرابع لهوه ومسراته، ومؤمل مطامعه وأحلامه، ويخفق في أن يجد عنه بديلا، وهو ما أكدته حروف النفي: (لا – لم)، وهذا الشعور باليأس والوحشة سيزيد من حدة اغترابه، لتنفتح الأبيات بالغربة، وتنغلق على الموت، وتبقى المشاعر والذكريات والسعادة رهينة الوطن تؤجج جذوة الحنين، يقول شوقي ضيف: " وهل حياة

[1] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان ، ص 95-96.

العرب في الماضي إلا حنين وإلا ذكرى؟، وهل هم مذ كانوا إلا رحل؟، وما بكاء الأطلال إلا الصورة الثابتة لهذا الحنين الذي نما معهم مع مرور الزمن، واختلاف المنازل والأمكنة، إنه امتداد للروح العربية"[1]، والأنا/المغترب يفرغ في أوقات الحرج والحزن إلى أساليب تهدئة مستعيدا بها ذكريات النشوة والانشراح، ليتشبث بماضيه وأصالته، "ويحاول استرجاع الفردوس المفقود، ويشكل بذلك شكلا من أشكال مقاومة الانصياع، أو لنقل هو مظهر لا شعوري من مظاهر إدانة الزمن المسروق"[2]، يحقق صيانة التماسك الداخلي للذات، ويحمل طابعا مأساويا، يتخطى الحاضر باستخراج الذات من الماضي، فالذكرى "لا تعلم دون استناد جدلي إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة"[3]، لتتوافق بذلك جدلية السعادة والتعاسة مع جدلية الزمن؛ إذ يختلط الزمان غير المجدي بالزمان الذي يفيد، يقول[4] الحصري: (طويل)

عَلَى الْعُدْوَةِ الْقُصْوَى وَإِنْ عفَتِ الدَّارُ سَلاَمُ غَرِيــبٍ لاَ يَؤُوبُ فَيُــزْدَارُ
وَحُقَّ بُكَاءُ الْعَيْنِ وَالْقَلْبُ مُسْعَـــدُ لِمَنْ بَاتَ مِثْلِي لاَ حَبِيبٌ وَلاَ جَارُ
أُعَادَى عَلَى فَضْلِي وَاستَصْحِبُ الْعِدَى وَلِي حَسَنَاتٌ عِنْدَهُمْ هِــيَّ أَوْزَارُ
مَدِيحِي هِجَاءٌ وَابْتِسَامِي تَجَهُّــمٌ وَشَكْوَايَ كُفْــرٌ وَاعْتِرَافِــيَ إِنْكَارُ
وَلَمْ أَرَ مِثْلِي فَاضِـــلاً يُنْقِصُونَــهُ بَلَى قَلَّمَا يَخْلُو مِنَ الْقَرْضِ دِينَارُ
عَزِيزٌ عَلَيْــنَا أَنْ نُقِيــمَ بِذِلَّـــةٍ فَلَيْتَ حَشَايَانَا الْوَطِيئَــةَ أَكْــوَارُ

يسجل الأنا/المغترب بشكل انكساري وبهموم إنسانية غربته (غريب) التي قوت شعوره بالافتقار للآخر:

(لا يؤوب) = نفي العودة = نفي الاتصال.

(لا حبيب لا جار) = نفي الحبيب = نفي الاتصال.

---

[1] – شوقي ضيف: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص263.

[2] – يوسف اليوسف: الغزل العذري، ص43.

[3] – غاستون بشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 47.

[4] – أبو الحسن الحصري الضرير: الديوان، ص132.

ليؤكد انفصاله المعبر عن مأساوية الإحساس بالوحدة، ليشكل الاغتراب الخلفية الحقيقية لمعاناته المحددة بجملة العلاقات التي تربطه بغيره من الناس، ويطفو على السطح ضمير ياء المتكلم: (فضلي – مديحي – ابتسامي – شكواي – اعترافي – مثلي) مقترنا بالرفض: رفض الآخر الاتصال به، وتوطيد أواصر المحبة معه، جاحدا سعيه منكرا حقه، محاولا إذلاله.

وكثيرا ما يلجأ الأنا/المغترب إلى استحضار المكان الغائب من ذاكرته لينفتح على جغرافيته حين يحاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخييل ويبث الحياة فيه، ويستعيده من خلال تجربة الحنين له ولساكنيه، ولا ينبني هذا الاستحضار على وهم؛ بل يبني الأنا/المغترب أماكنه انطلاقا من الواقع وأبعاده النفسية والاجتماعية، التي تؤسس للحنين وللشوق وللإحساس بالغربة، ويجسد الأنا/المغترب غربته متقلبا بين الحزن والألم الذي يتفجر من نفس جريحة تئن حزنا على ما مضى وشجنا على من ترك من الأهل والخلان، وتتشوق إلى الإياب والعودة، يقول[1] **أبو الفضل يوسف ابن النحوي:** (الخفيف)

[1] – العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر،قسم شعراء المغرب1 ،تح محمد المرزوقي ومحمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر،تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر،ط2، 1973،ص325.

أَيْنَ مُصرْ وَأَيْنَ سُكَّانُ مِصرْ؟ بَيْنَــنَا شِقَّةُ النَّوَى وَالْبِعَادِ
حَدِّثَانِيَ عَنْ نِيلِ مِصرْ فَإِنِّي مُنْذُ فَارَقْتُهُ إِلَى الْمَاءِ صَادِي
وَالرِّيَاضُ الَّتِي عَلَى جَانِبِيْهِ وَاجْعَلاَهُ مِنَ الأَحَادِيثِ زَادِي
رَقَّ قَلْبِي حَتَّى لَقَدْ خِلْتُ أَنِّي بَيْنَ أَيْــدِي الزُّوَارِ وَالْعُوَّادِ
مَا تَرَانِي أَبْكِي عَلَى كُلِّ رَبْعٍ مَا تَرَانِي أَهِيمُ فِي كُلِّ وَادِ
رَوْشَنٌ مِنْ رَوَاشِنِ النِّيلِ خَيْرٌ بَعْــدُ مِنْ دِجْلَةَ وَمِنْ بَغْدَادِ
وَمِنَ الْقَصرِ قَصرُ شَدَّادَ ذَاكَ الْمُشْرِفُ الْمُرْتَقَى عَلَى سِنْدَادِ
إِنَّ مِصرَ لَهَا مَعَانٍ لَعَمْرِي قَدْ تَأَبَّتْ عَلَــى جَمِيعِ الْبِلاَد
هَذِهِ الأَرْضُ إِنَّمَا هِيَ نَادٍ مِصرُ مِنْ بَيْنِهَا سِرَاجُ النَّادِي
أَسْعِدَانِي يَا صَاحِبَيَّ عَلَى هَــ ــذَا الْبُكَا حَاجَتِي إِلَى الإِسْعَادِ

يستهل الأنا/المغترب نصه باستفهامين يبحث في ظاهرهما عن تحديد المكان (أين مصر؟ – أين أهل مصر؟)، وفي تكرار السؤال يبرز القلق والضياع والحيرة، وقد تأكد البعد والانقطاع (بيننا) تفصل الأنا/المغترب عن المكان (مصر) ومن حوى (أهل مصر)، ويستحضر صورة الصاحبين المخاطبين في موضوعة الطلل (حدثاني) لينفتح النص على تجارب الشعراء المغتربين، وعلى مدى تعطشهم لأماكنهم التي ضمت لحظات سعادتهم، مؤكدا بذلك استمراره في بكاء المكان (أبكي – البكا) وهو يستشعر دلالات التحول والتغير(فارقتها)، ويربط الأنا/المغترب بين حاضر الانفصال بعيدا عن وطنه وماضي الاتصال، وتظهر قدرته "على احتواء ترابطات الأشياء ببعضها بعضا وهو بحساسيته اتجاه ما يفرضه الواقع عليه، يستطيع التقاط وشد الأشياء المتباعدة"[1]، ويضيق الوجود رغم رحابته (كل ربع – كل وادي – دجلة – بغداد) أمام الأنا/المغترب ويقوى إحساسه بالضياع (بين أيدي الزوار والعواد)، وهو إحساس غذاه البحث المتواصل عن

[1] – Christine Dupoy : La question du lieu en poésie du surréalisme jusqu'a nos jours, Ed 3, Rodpy, New York, 2006, P207.

المكان(أين مصر؟) ليتأكد أن "التهديد هو الشيء الوحيد المؤكد في يقين الذات"[1] أو الأنا/المغترب يدفعه إلى استشعار السعادة وهو يبكي انفصاله عن المكان وما حوى، ويرثي ماض لن يؤوب، ويكون المستقبل حاملا لدلالات فناء السعادة وزوالها ؛ فإذا حمل الاغتناء بالوطن الحياة فإن الافتقار له يوحي باستشراف الموت.

وتقترن غربة المكان في نص **محمد بن علي بن حماد القلعي** بالضياع والتشتت حين يبحث الأنا/المغترب عن إجابات توقف حيرته، وتمنع يأسه وهو يعاين التناقض عبر صور المفارقة " تلك التركيبات الفنية التي تعبر عن الشيء ونقيضه في آن، وتصدر عن طبيعة الرؤية الكونية الحدسية للإنسان، بوصفها رؤية تهتك الحجاب المضروب بين الأنا والعالم"[2]، وهو يبحث من خلال أسئلته عن وضع أكثر أمان من حاضره المغترب، يقول[3] بعد إزالة الموحدين لدولة بني حماد مصورا فاجعة موطنه:(البسيط)

أَيْــنَ الْعَرُوسَانِ لاَ رَسْمٌ وَلاَ طَلَلُ	**فَانْظُرْ تَرَى لَيْسَ إِلاَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ**
وَقَصْرُ بَلاَّرَةَ أَوْدَى الزَّمَــانُ بِهِ	**فَأَيْنَ مَــا شَادَ مِنْهُ السَّــادَةُ الأُوَلُ**
وَمَا وَرَا الْكَوْكَبِ الْعُلْوِيِّ مُعْتَصِمٌ	**وَقَدْ عَــرَى الْكَوْكَبَ التَّغْيِيرُ وَالْبَدَلُ**
وَقَدْ عفَــا قَصْرُ حَمَّاد فَلَيْسَ لَهُ	**رَسْــمٌ وَلاَ أَثَــرٌ بَــاقٍ وَلاَ طَلَــلُ**
وَإِنَّ فِي الْقَصْرِ قَصْرِ الْمُلْكِ مُعْتَبَرًا	**لِمَـــنْ تُغَـرِّرُهُ الأَيَّــامُ وَالــدُّوَلُ**
وَمَا رُسُــومُ الْمَنَارِ الآنَ مَاثِلَةٌ	**لَكِنَّـــهَا نُبَذٌ يَجْــرِي بِـــهَا الْمَثَــلُ**
حَتَّى الْمُصَلَّى امَّحَتْ آيَاتُهُ وَعَفَتْ	**إِلاَّ جِــدَارًا وَمَا طُلَّتْ بِــهِ الطّلَــلُ**
كَرَجْعِكَ الطَّرْفَ كَــانَتْ كُلُّ آبِدَةٍ	**مِــمَّا تَــرَاهُ كَذَاكَ الْعُمْرِ وَالأَجَــلِ**

يخاطب الأنا/المغترب الآخر دون تحديده، وإذا حاولنا أن نتحرى هذا الآخر فلا نجد له حضورا في الأبيات، وقد يكون ذلك مما يطلق عليه موضعة الأنا "حيث تجعل

[1] – حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،2003،ص128.

[2] – ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث،ص243

[3] – أبو محمد التجاني(عبد الله بن محمد بن أحمد): رحلة التجاني، قدم لها حسن حسني عبد الوهاب،الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس،1981،ص116.

الذات من ذاتها موضوعا تتجه إليه بالخطاب كما لو كان شخصا آخر"[1]، و هذه الموضعة تضفي قيمة جمالية يتيحها الشعر للأنا، وتؤجل من خلالها إمكانية التقائنا بها وجها لوجه؛ ليتأجل بوحها بآلام الاغتراب، ويتوافق هذا الغياب مع دلالات النفي المؤكد في الأبيات: (لا رسم – لا طلل – ليس له – لا أثر) تسنده أفعال السلب والتحول المسندة إلى فاعلها الزمان: (أودى – ورا – عرا – التغيير – البدل – عفا – امحت – عفت)، الزمان يهزم المكان ويسلبه الحياة، ويسلب الأنا/المغترب المعرفة والحضور، ويدفعها إلى التساؤل عن رموز الاغتناء التي حملت دلالات الحياة: (العروسان – قصر بلارة – قصر حماد...)، وتنفتح هذه الأماكن بماضيها الذي كان عامرا يجسد الامتلاك والسيطرة والفاعلية، ويحقق لأصحابها الوجود، قبل أن تعيث فيهم أيدي الزمان تخريبا وإفناء، وبهذا التفجع الجنائزي وبهذه النغمة الحزينة يحاول الأنا/المغترب أن يحدد معالم حيرته؛ فلا سبيل إلى الانتصار على حوادث الزمان وتقلباته، فالواقع الذي كان عامرا مغتنيا صار أشلاء آثار دارسة، والأمل المندحر على رجع الذكريات يسير نحو الموت؛ وهو ما فتح أبواب التساؤل، أسئلة يطرحها الأنا/المغترب بانفعال يفجر الصراع المحتدم بين الحياة والموت، ولا يبقى سوى التأمل والاعتبار، وهو ما يفسح المجال لبروز الأنا/المغترب وقد استشعر هول المصاب يقول[2] :(طويل)

أَلاَ لَيْتَ شِعْـرِي هَـلْ أَبِيتَنَّ لَيْلَةً ... بِوَادِي الْهَوَى مَا بَيْنَ تِلْكَ الْجَدَاوِلِ

وَهَلْ أَسْمَعَـنَّ تِلْكَ الطُّيُورَ عَشِيَّةً ... تُجَاوِبُ فِي تِلْكَ الْغُصُـونِ الْبَلاَبِلِ

وَهَلْ أَرِدَنْ عَيْنَ السَّلاَمِ عَلَى الصَّدَى ... فَأَبْرَدَ مِـنْ حَرِّ الضُلُـوعِ النَّوَاهِلِ

وَأَنْظُـرَ طِيقَـانِ "الْمنَـار"مُطِلَّةً ... عَلَـى الْوَجَنَاتِ الزَّاهِرَاتِ الْخَمَائِلِ

كَـأَنَّ قِبَـابَ الْمشْرفَـاتِ بِأُفْقِهِ ... نُجُـومٌ تَبَدَّتْ فِي سَـوَادِ الْمَنَازِلِ

فَإِنْ ثَنَـتِ الأَيَّـامُ عَنْـهَا أَعِنَّتِي ... وَأَنْزَلْنَنِـي فِـي غَيْرِ تِلْكَ الْمَنَازِلِ

فَصَبْـرٌ جَمِيـلٌ غَيْرَ أَنَّ صَبَابَتِي ... سَتَبْقَى بَقَـاءَ الطَّالِعَـاتِ الأَوَافِلِ

[1]– عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر،ص113.

[2]– أبو محمد التجاني: رحلة التجاني،ص116.

ضياع الأنا/المغترب وإحساسه باليأس يدفعه إلى تمثل تجربة جميل بثينة العذري، وتتشابه تجربة الاغتراب عن المكان الذي حوى لحظات السعادة والحياة بذكريات العاشق العذري وقد أسعده الاغتناء بالمحبوب، وتكون الغربة معادلة لبعد الحبيب وصدوده، وتكتمل الصورتان باستشراف الأنا/المغترب استحالة عودة الماضي والاغتناء بمباهج مدينته (بجاية) والارتواء من واديها (عين السلام)؛ فمثلما عجز جميل عن وصال بثينة ومات عشقا وصبابة، سيعجز الأنا/المغترب عن تحقيق أمنيته في استعادة حياة المكان، ليبرد صداه ويشفي ظمأه، ويحاول أن يتزود بالصبر ليمنع الشعور بالضياع المكرس بكثرة الاستفهام:(هل أبيتن – هل أسمعن – هل أردن) إلا أن القلق والإحباط يستوليان عليه ليفتحا باب اليأس، وليكثفا الحرمان، ويستدركا عدم قدرة الأنا/المغترب على إيقاف عذابه (غير أن صبابتي ستبقى)، ويستمر بذلك استشراف آلام المحن التي خبرها العشاق العذريون واكتووا بنيرانها.

ويسلك الأنا/المغترب طريق العشاق في ترديدهم لماضي الوصل والاغتناء بالمحبوب هروبا من حاضرهم المأساوي المفجع، يقول[1]: (الوافر)

عَلَى عَيْنِ السَّلَامِ سَلَامُ صَبٍّ غَذَاهُ مَاؤُهَــا الْعَذْبُ النُّمِيرُ
تَأَوَّدَ أَيْكُــهَا وَجَرَتْ صَبَاهَا وَشُمَّ لَهَا كَمَــا فَتَقَ الْعَبِيرُ
وَأَبْرَدُ مَا يَكُــونُ الْجَوُّ فِيهَا وَأَنْدَى حِينَ يَحْتَدِمُ الْهَجِيرُ

يتخذ الأنا/المغترب من المكان(عين السلام) رمزا لشوقه وحنينه إلى مدينته (بجاية)، بعد أن نزح عنها وانفصل عن مباهجها، ويحمل معاني الحياة والارتواء والاغتناء والصفاء والجمال، ويقف يتأمل تحولها من المجد إلى الفجيعة، فإذا كان الماضي قد حمل العذوبة والحياة (غذاه ماؤها العذب النمير)؛ فإن الحاضر تحت وطأة الاغتراب يحمل نقيض ذلك فهو التكدير والظمأ والقبح والموت، ولا يقوى معه الأنا/المغترب على التجمل بالصبر، ولا يستطيع التوبة عن الشوق إلى المكان (سلام صب) وما حمل من

[1]– أبو محمد التجاني: رحلة التجاني ،ص117.

ذكريات ارتبطت بالماضي، وهذا الإصرار على الارتباط بالذكرى ورفض الحاضر وواقعه المرير يعمق الحس الاغترابي.

وكثيرا ما ارتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني وشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى خلق نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا، فالأمكنة تتجاوز كونها رقعا جغرافية مجردة في حدودها؛ لتكون عنوانات تختزل مشاهد تاريخ الشاعر المتشكل من الغربة واصطراع الهموم، وانعدامها يستجلب دلالات الموت والفناء.

وقد يتجاوز الأنا/المغترب تركيزه على دلالة المكان إلى الدلالة على الوجود الإنساني، والأنا/المغترب في نص **حماد بن علي البين** يتأمل وحدته وغربته ويحن إلى الماضي، ويتذكر إيلافه الأنس والاغتناء، ويعبر عن تجربته الوجدانية التي منحها المكان له، وما حملت من معاني الحياة والمعاناة، يقول[1]:(الطويل)

لِمَنْ أَشْتَكِـــي مَـــا أُرَابُ مِنْ الدَّهْرِ وَقَدْ ضَاقَ بِي عَنْ حَمْلِ أَيْسَرِهِ صَدْرِي
وَقَلَّ الَّذِي يُجْدِي التَّشَكِّي وَأَيُّ مَنْ أُرَجِّيهِ فِـــي يَوْمِي لِقَاصِمَـــةِ الظَّهْرِ
أَرَانِـــيَ قَدْ أَصْبَحْتُ فِي قُطْرِ بَاجَةَ غَرِيبًا وَحِيـــدًا فِـــي هَوَانٍ وَفِي قَهْرِ
فَقِيــرًا لِمَنْ قَدْ كُنْتُ أَغْنَـــى بِنُبْلِهِ وَأَنْعَـــمُ فِـــي أَيَّـــامِهِ مُـــدَّةَ الْعُمْرِ
أُرَنِّقُ عَيْشًـــا كَدَّرَ الدَّهْـــرُ صَفْوَهُ وَصَيَّـــرَهُ بَعْـــدَ انْجَبَارٍ إِلَـــى الْكَسْرِ
وَعَهْـــدِي بِهِ رَوْضًا أَرِيضًا وَجَنَّةً مُذَلَّلَـــةَ الأَكْنَـــــافِ رَائِقَـــةَ الزَّهْرِ
وَإِنْ رُمْتُ أَنْ أَغْدُو لأَهْلِي عَاجِلاً بِلاَ مَهَلٍ فِـــي أَوَّلِ الرَّكْـــبِ وَالسَّفْرِ
ثَنَانِـــيَ عَنْهُ عَامِلُ الثَّغْرِ وَانْثَنَى يُقَابِلُنِـــي بِالْعُنْفِ مِنْـــهُ وَبِالـــزَّجْرِ

منذ البداية يبرز صوت الأنا/المغترب يعلن عن جملة من المشاعر التي تعاني منها ذاته المغتربة (أشتكي – ضاق بي – أرجيه – أراني – أصبحت – أغنى – أنعم – أرنق

[1] – العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر،ص185.

– رمت – أغدو) تؤكد الفاعلية والتفرد، وهي وأن كشفت عن أحادية في الرؤية وغنائية في المنزع ؛ إلا أنها تبرز رؤية الأنا/المغترب للعالم في غربته المكانية والنفسية وفي مواجهة الذات ومساءلتها؛ إذ الشعر رؤية إنسانية معقدة لا تخلو من خواطر إنسانية ذاتية وخيالات على درجة ما الشعر معاناة؛ ويعضد هذا صوت المتفرد الشاكي صفات الافتقار والضياع والسلب (التشكي – غريبا – وحيدا – فقيرا – عهدي – أهلي)، ويتأرجح الأنا بين مكان الماضي الأليف (عهدي به روضا – جنة) ومكان حاضره المضاد له (قاصمة الظهر – باجة – في هوان – في قهر)، وتبرز الثنائيات الضدية تعمق المرارة وتكثف الإحساس بالحرمان والقهر وتجتمع حول ثنائية الماضي والحاضر (كنت – أصبحت) (اغتناء – افتقار)، وتتجلى رغبة الأنا/المغترب في الانقطاع عن مكان الحاضر بما اشتمل عليه؛ إذ وقف من خلال هذا الرفض على قهر الحاضر لفاعليته (ثاني – يقابلني بالعنف – بالزجر) ويقع عليه الخوف والرعب وهو الذي أعلن أن شكواه تنتفي أمام قهر الدهر والمكان والإنسان له ، وتجتمع بذلك ثلاثية الاغتراب: زمان قاهر للأنا لا يسمع أنينه، ومكان يضيق عليه الخناق ويفقره، ثم إنسان يسلبه حريته ويذله.

وفي استحضار الأنا/المغترب لمكان الحاضر (باجة)، وامتناعه عن التصريح بمكان الماضي الذي لا يحضر في النص تأكيد على أن ما انقضى لا يسترجع، وأن بعد الاغتناء انكسار لا يجبر، وفقر مستمر، ووحدة متواصلة، وضياع دائم.

وهو ما يستشعره الأنا/المغترب في أبيات **الشريف الإدريسي،** حين يعجز عن إيجاد التلاؤم بين أناه وما يحيط به وقد افتقد حس المكان، يقول[1]: (مجزوء الرمل)

لَيْتَ شِعْرِي أَيْنَ قَبْرِي	**ضَاعَ فِي الْغُرْبَةِ عُمْرِي**
لَمْ أَدَعْ لِلْنَفْسِ مَا تَشْـــ	**تَاقُ فِـــي بَـــرٍّ وَبَحْرِ**
لَمْ أَجِدْ جَـــارًا وَلاَ دَا	**رًا كَمَا فِي طَيِّ صَدْرِي**
فَكَأَنِّـــي لَـــمْ أَسِرْ إِلاَّ	**بِـــمَيْـــتٍ أَوْ بِـــقَبْـــرِ**

[1]– ماجد قاروط: المعذب في الشعر العربي الحديث،ص243.

الضياع واستشعار دلالات الموت يحددان بداية الأبيات ونهايتها، والاستفهام يعمق القلق (أين قبري؟)، ويعذب الأنا/المغترب الباحث عن حقيقة وجوده في عالم يفرض عليه الغربة، ويشعره بالوحدة، والنفي يكثف السلب ويعممه ويطلقه (لم أدع – لم أجد جارا – لا دارا – لم أسر)؛ فلا حدود تحد حس الاغتراب، وتمنع استمراره؛ إذ الغربة موت، والأنا/المغترب فيها وحيد لا يستطيع التأقلم أو التآلف، وعزلته قبر يحويه حيا يزيد آلامه ويقوي عذاباته، والآخر من حوله يعمق هذه الأحاسيس، ويزداد الأنا/المغترب يقينا أن فضائله التي تميزه عن من حوله سبب غربته وأساس حيرته وقلقه، ويكون اغترابه هو اغتراب الفاضل من الناس.

الأنا – غربة الفاضل:

حمل موضوع الاغتراب في طياته أقسى التجارب مرارة سواء ارتبطت هذه الأحاسيس المؤلمة بالغربة عن الوطن أو الغربة منه، حين يستشعر الشاعر أنه اقتلع من ترابه ليطوح به في مجاهل قصية، ولم يكن ذلك عليه هينا وقد تحقق الانفصال، ويستشعر الشاعر المغترب مرارة الفقد وفراق الأهل والأنيس، وتغدو بذلك حياته ثقيلة الاحتمال، ويزداد ذلك قسوة أمام فاجعة الاغتراب بين الأهل، وتتضاعف القتامة وتتغير السيرة من إقبال على الدنيا إلى إعراض عنها، وترتبط قسوة الغربة بدلالات الانكسار والمذلة وانتفاء الاعتداد بالنفس؛ إذ يبوح الأنا/المغترب بعذاباته معلنا أن " الغريب من لطف وصفه بالمحنة بعد المحنة"[1].

يبقى اغتراب الفاضل خصيصة إنسانية ملازمة للوجود البشري نفثت بها صدور أصحاب الحساسية القوية يصعب إيجاد معنى محددا لها، ولم يباين الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين الشعراء المغتربين قبله، فهو يشاركهم الطبيعة المرهفة التي تدفعه إلى أن يكون من أكثر الناس تحسسا بأقذاء الحياة وأشواكها، وطبيعة

[1]– أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 114.

النفوس واحدة تجمعهم – وإن اختلفت الأماكن والأزمنة – بتلهفهم إلى التميز، وبنزعاتهم المتوثبة إلى التفرد لتتركهم يصارعون مد الحياة وجزرها.

ولعل من أوضح الأسباب التي دفعت الشاعر المغربي في الفترة محل الدراسة إلى استشعار قسوة الاغتراب: اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي، وما تولد عنهما من معاناة كبيرة لدى عدد من الشعراء؛ فقد جاء " حكام تقلدوا أمور البلاد دون مؤهلات تؤهلهم لذلك، وهؤلاء قربوا إليهم من هم على شاكلتهم، الأمر الذي جعلهم يكيدون إلى غيرهم، وطالت المكائد الشعراء الذين أحسوا بالقلق والغربة في بلادهم"[1].

وهذه الغربة التي عانوا منها فكريا هي النتيجة لكساد سوق أدبهم وللتهميش الذي حلّ بالفئة المثقفة، وقد أخذ التعبير عن هذا النوع من الهزيمة صورا متعددة، "تبدأ بذم الزمان الذي عاش فيه هؤلاء الشعراء، ثم بذم أهل زمانهم وكشف ما هم عليه من عيوب ومثالب لم يسلم منها حكامهم وذوو الشأن في المجتمع، ليصلوا من ذلك إلى التعبير عن ضياع مكانتهم، وعدم الاعتراف من قبل مجتمعهم بما يتميزون به من خصال وصفات لا يعرف من حولهم قيمتها، ولا يقدرون أصحابها حق قدرهم"[2].

يحصر الأنا/المغترب في شعر **أبي الحسن علي بن أبي الرجال الشيباني التيهرتي القيرواني** نفسه في دائرة الاغتراب التي حملت انفصاله عن الآخر ضمن ثنائية: (الأنا – الآخر) المبنية على محاولة الأنا الاتصال وصد الآخر له، وما سينتج عنها من توتر يعمق العزلة، وهي وحدة وإن تسربلت بألوان القتامة والسواد؛ فإنها دفعت الأنا/المغترب إلى معرفة أن الإنسان لا يدرك شخصيته وأصالته وتفرده وتميزه عن كل شخص وعن كل شيء إلا عندما يكون وحيدا، وينعي الزمان الذي أهله جبلوا على الغدر ونكران النعمة، وتطبعوا على النفاق ومعاداة الفاضل من الناس، يقول[3]: (الطويل)

---

[1]– محمد سعيد محمد: دراسات في الأدب الأندلسي، ص 169– 170.

[2]– أشرف علي دعدور: الغربة في الشعر الأندلسي، ص 119.

[3]– عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس منذ الفتح إلى آخر عصر ملوك الطوائف)،دار العلم للملايين، بيروت، ط1984،2،ج4، ص463.

أَيَا رَبِّ، إِنَّ النَّاسَ لاَ يُنْصِفُونَنِي وَلَمْ يُحْسِنُوا قَرْضِي عَلَى حَسَنَاتِي
إِذَا مَا رَأَوْنِي فِي رَخَاءٍ تَرَدَّدُوا إِلَــيَّ وَأَعْدَائِــي لَــدَى الأَزَمَاتِ
وَمَهْمَا أَكُنْ فِي نِعْمَةٍ حَزِنُوا لَهَا ذَوُو أَنْفُسٍ فِــــي شِــدَّةٍ جَذِلاَتِ
ثِقَاتِــيَ مَا دَامَتْ صِلاَتِي لَدَيْهُمُ وَإِنْ عَنْــهُمُ أَخَّرْتُــهَا فَــعِدَاتِــي
سَأَمْنَعُ قَلْبِــي أَنْ يَحِــنَّ إِلَيْهُمُ وَأَصْــرِفُ عَنْــهُمْ قَــالِيًا لَحَظَاتِي
وَأُلْزِمُ نَفْسِــي الصَّبْرَ دَأْبًا لَعَلَّنِي أُعَــايِنُ مَــا أُمِّلْتُ قَبْلَ ممَــاتِــي
أَلاَ إِنَّــمَا الدُّنْــيَا كَفَافٌ وَصِحَّةٌ وَأَمْنٌ ثَــلاَثٌ هُنَّ طِيــبُ حَيَاتِــي

يحاول الأنا/المغترب أن يرى نفسه وهو يقرنها بنظرة الآخر، ويقف عند تصادم الرؤيتين المعمق للاغتراب، وترتفع أصوات انكسار الأنا أمام قهر الآخر لها؛ إذ تقع عليها الأفعال وهي عاجزة مستسلمة افتقدت القدرة وانتفت فاعليتها (لا ينصفونني – لم يحسنوا قرضي)، ويكشف الإطلاق والتعميم في (الناس – أعدائي – عداتي) عن نظرة تشاؤمية تطبع الأنا/المغترب، وتحثه على العزلة والوحدة، مقرا أنها فرضت عليه، وأنه حاول الاتصال وعجز (سأمنع قلبي – وأصرف قاليا لحظاتي)، استشعار الأنا/المغترب عدم القدرة على التواصل مع الآخر يفتح أبواب الانفصال (ألزم نفسي) ليوقف القهر والخوف والرعب، ويقتلع عالم الآخر من الجذور، ويتقوقع على ذاته، ولعل عزلته عن الآخر هي عزلة عن الدنيا وتقلباتها، وهو احتمال يذكر بما ذهب إليه القائل: " إن القصيدة [...] لا تكتفي بأن تقول فقط، وإنما تسعى إلى توظيف كل ذلك لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد، ليس انعكاسا لأي عالم قائم، سواء في الخارج أو الداخل"[1]، وهذا التأويل يجسد النزعة التفردية التشاؤمية الموحية بنبذ الآخر والفرار منه، وتشتد بيأس الأنا حين يصرح: (الطويل)

وَجَدْتُ طَرِيقَ اليَأْسِ أهل مَسْلَكَا وَأُخْرَى يُنَجِّي مِنْ طَرِيق الْمَطَامِعِ
فَلَسْتُ بِمُطْرٍ مَا حَيِيتُ أَخَــا نَدًى وَلاَ أَنَــا فِي عِرْضِ الْبَخِيلِ بِوَاقِعِ

[1] – وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة الثقافة العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1996، ص172.

تخلص الأنا/المغتربة بعد أن أطالت التأمل والاستقراء إلى حقيقة الفساد الذي طبع الآخر (وجدت)، وتؤكد استمرار عزلتها نافية إمكانية الاتصال بمن حولها أو التواصل معه (لست بمطر – لا أنا)، وتتجلى الأنا وتطيل صوتها فالمقام للاعتراف والإعلان الصريح المحدد الذي لا تشوبه شائبة، وهو تصريح سيستمر ويبقى (ما حييت) يخلد اغترابها، ويرسخ عزلتها.

لتتولد بذلك آلام الشاعر المغربي من تيقنه أنه يبقى دائما أكبر مما يُعتَرف له به، وأعلى منزلة من المنزلة التي وضع فيها؛ فهذا الشاعر **محمد بن قاضي ميلة** يشكو عدم قدرته في هذا الجو الاغترابي على الوصول إلى بغيته، وإلى ما يستحقه، وهو ما يعرف باغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات الذات، ويتجرع الأنا/المغترب مرارة تفوقه وهو الذي اعتقد أنه سيرفع مقامه ويحمل إليه نسائم النعيم، فإذا به يدفع ضريبة هذا التفوق، وقد عم الجهل وجوده، وتنكر له الزمان، وضاق منه المكان، ولا يبقى له غير السخط على رجحان كفة الجهل على كفة العلم، يقول[1] : (الكامل)

أَشْقَــى لِجَدِّكَ أَنْ تَكُونَ أَدِيــبَا أَوْ أَنْ يَرَى فِيكَ الْوَرَى تَهْذِيــبَا

إِنْ كُنْتَ مُسْتَوِيًــا فَفِعْلُكَ كُلُّــهُ عِــوَجٌ وَإِنْ أَخْطَأْتَ كُنْتَ مُصِيبَا

كَالنَّقْشِ لَيْسَ يَصِحُّ مَعْنَى خَتْمِهِ حَتَّــى يَكُــونَ بِنَــاؤُهُ مَقْلُــوبَا

يخاطب الأنا/المغترب الآخر ولا يخصصه – وإن برز في ضمير المخاطب (لجدك) – وقد يكون تموضعا للذات في الآخر؛ إذ يمكننا أن" ندرك إدراكا واضحا أن الغيرية في الشعر ذاتية مقنعة"[2]، وهو ما قد يفهم من تعميم المخاطب وإطلاقه؛ ويكتفي الأنا/المغترب بنقل تجربته حين استشعر الخيبة وفشل مسعاه، ويربط الأدب والتميز ورهافة الحس بالشقاء، هي محنة الأديب وضريبة النجاح في محيط يستعدي الشعر، ويبغض المكارم ويعلي من قيم القبح والبشاعة، ما يشكل انقلابا في الموازين.

---

[1]– علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة،ق4 م2،ص531. وهذه الأبيات تنسب إلى الحسن بن رشيق أيضا، ينظر – الحسن بن رشيق: الديوان، ص40.

[2]– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، ص172.

ويعي الأنا/ المغترب أن وجوده بين أناس اعتلوا أعلى المراتب مقتنصين رداءة الزمن وتفشي الجهل فيه وكساد سوق الأفاضل يزيده شقاء، يقول[1]: (الطويل)

أَقُــولُ لَهُ إِذْ طَيَّشَتْهُ رِيَــاسَةٌ أَتَتْ غَفْلَةً مَهْلاً فَقَدْ غَلَــطَ الدَّهْرُ

تَرَفَّقْ يُرَاجِعْ فِيكَ دَهْرُكَ عَقْلَهُ فَمَا سُدْتَ إِلاَ وَالزَّمَــانُ بِهِ سُكْرُ

فَمَا بَرِحَتْ أَيَّامُهُ أَنْ تَصَرَّمَتْ وَمَا عِنْدَنَـــا شُكْرٌ وَلاَ عِنْدَهُ عُذْرُ

يبرز الدهر فاعلا يكثف الاغتراب ويعمقه، ويرتبط بدلالات قهر الفضلاء وإعلاء شأن من لا يستحقون (غلط الدهر – يراجع عقله – الزمان به سكر)، الدهر لا يعي حقائق أهله؛ فيرفع الوضيع ويحط من قيمة الفاضل، ليقابل وعي الأنا/المغترب لا وعي الزمان.

وتمتزج غربة **ابن قاضي ميلة** بنظرة تشاؤمية للحياة تعبر عن قوة الإحباط الذي مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع الأفاضل من الناس، يقول[2]: (المتقارب)

لِدُنْيَـــاكَ نُـــورٌ وَلَكِنَّــهُ ظَــلاَمٌ يَحَارُ بِــهِ الْمُبْصِرُ

فَإِنْ عِشْتَ فِيــهَا عَلَى أَنَّهَا كَــمَا قِيــلَ قَنْطَــرَةً تَعْبُرُ

فَــلاَ تَعْمُــرَنَّ بِــهَا مَنْزِلاً فَإِنَّ الْخَــرَابَ لِــمَا تَعْمُرُ

وَلاَ تَذْخِرَنْ خِــلاَفَ التُّقَــى فَيَفْنَــى وَيَبْقَى الَّذِي تَذْخَرُ

وَظَنَّ أُنَــاسٌ بِأَنْ قَدْ سَمُوا فَقَالُوا عَلَوْنَا وَلَمْ يَشْعُرُوا

كَذَا الْبَحْرُ يَطْفُو عَلَيْهِ الْقَذَى وَيَرْسُبُ فِي قَعْرِهِ الْجَوْهَرُ

تبرز الأبيات نظرة اغترابية تمتزج بالزهد، وهو ما فسره أحد الباحثين في علم النفس حين خلص إلى: " أن شعور الإحباط الذي يستجير له أغلب الناس بالعدوان قد يؤدي ببعض الأفراد إلى نوع من الاستكانة والجمود أو الانسحاب وانعدام النشاط، وذلك

[1]– علي بن بسام: الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة:ق4 ، م2، ص530.

[2]– علي بن بسام: الذخيرة ،ص531.

أن الفرد قد يتبين أن المقاومة لا تجدي فيعمد عندئذ إلى الانسلاخ من الموقف"[1]. وهذا النوع من الزهد يتسم بالتشاؤم واليأس (فلا تعمرن بها منزلا) ، وفيه تصاب النفس بالكآبة والسخط على الحياة وأهلها، ويفهم من تيقن الأنا/ المغترب أن الانقباض الذي يحدد حاضره ومستقبله (ظلام) سيمنعه تلذذ متع الحياة؛ إذ الإنسان الانقباضي الذي سيمثله الأنا/المغترب تقوى عنده نزعة الزهد في الحياة كلما زادت مظاهر الفساد فيها، ففي "عصور الاضطراب السياسي يفقد الناس طمأنينتهم، ولا بد لهم من ملاذ يهرعون إليه ويلقون فيه بأثقالهم وينسجون في عالمه خيام الطمأنينة والاستقرار، ويجدون فيه العوض والراحة"[2]، وهو ما يستخلص من دعوة الشاعر إلى (التقى) والزهد في الدنيا والإعراض عنها، ويكرر الأنا/المغترب معنى ارتفاع الأراذل: (أناس سموا – علونا – يطفو)، وانخفاض الأفاضل: (يرسب) مقابلا بين حقارة القذى وقتامته ونفاسة الجوهر وقوة ضيائه وصفائه في إيحاء منه إلى إسناد الأمور لغير أهلها، وحلول الأراذل مكان الأفاضل، وهو ما يعمق إحساسه بالهزيمة لكون مجتمعه صرف عنه وعن أمثاله من المتميزين النظر، ولم يقدرهم حق قدرهم، فلا شيء غدا في مكانه.

رفض الأنا المغتربة الإقرار بهذا الواقع والتسليم بالمفروض هو احتجاج سينمي الإحساس بالعزلة؛ " فعجز الشاعر عن الملاءمة بين ذاته، وبين الواقع الاجتماعي المحيط به هو الذي أضفى على شعره طابعا احتجاجيا، وصور ما أصبحت عليه (الأنا) الشاعرة من وحدة وعزلة"[3]، وقد يكون ذلك أشد مأساوية لأن الأنا/ المغترب أصبح ولا معين له في عالم يضج بالقبح والخلل، يقول[4] **الحسن بن رشيق المسيلي** وهو يبحث في أهل زمانه؛ فلا يراهم إلا مطبوعين على الشر ديدنهم الغدر:(الطويل)

1– عبد الستار محمد ضيف: شعر الزهد في العصر العباسي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 136.

2– نفسه، ص137.

3 – صالح الزامل: تحول المثال، ص39.

4 – الحسن بن رشيق: الديوان،ص62.

أُشَــاوِرُ أَقْــوَامًا لآخُذَ رَأْيَهُمْ فَيَلْوُونَ عَنِّــي أَعْيُنًا وَخُدُودَا
وَلَيْسَ بِرَأْيِي حَاجَةٌ غَيْرَ أَنَّنِي أُؤَنِّسُهُ كَــيْ لاَ يَكُــونَ وَحِيدَا
وَلاَ أَنَا مِمَّنْ يَبْعَثُ السَّهْمَ رَامِيًا إِلَى غَرَضٍ حَتَّى يَكُونَ سَدِيدَا
فَلاَ يَتَّهِمْ عَقْلِي الرِّجَالُ فَإِنَّنِي أُعَرِّفُهُمْ أَنِّــي خُلِقْــتُ وَدُودَا

يحاول الأنا/المغترب الاتصال بالآخر وإيقاف إحساسه بالوحدة، ويصطدم برفض الآخر التواصل معه لتعارض الأهداف بينهما، الأنا مسالم مستقيم يقابله الآخر بالمكر والخداع والمراوغة، وتتسم نظرة الأنا/المغترب لمن حوله بالإطلاق والتعميم (أقواما – الرجال)، تتلون باليأس من صلاح الآخر؛ ولعل في ذلك نظرة تشاؤمية هي في حقيقتها صورة قاتمة قد لا تكون إلا صورة لنفس الأنا/المغترب، مما يبعدها عن حقيقة الواقع؛ فقد تكون نظرته إلى أهل زمانه هي في حقيقتها صورة لنفسه المغتربة – خاصة وهو يقارن بين ماضي العز وحاضر الشقاء –، يقول[1]: (المتقارب)

وَقَدْ كُنْتُ كَاتِبَ جَيْشِ الأَمِيرِ وَمُجْــرِي الأُمُورَ عَلَى رَسْمِهَا
وَهَا أَنَا تَاجِرُ سُوقِ الْمُحَالِ وَسُوقُ الْمُحَالِ كَفَــى بِاسْمِهَا

يستحضر الأنا/المغترب عهوده السابقة التي لم تشهد هذا الاختلال الذي احتل فيه الأسافل أعلى المراتب، وفي المقابل ينال الشرفاء – قسرا– حضيضها، وذلك حين يسند الأمر إلى غير أهله، ويحرم على النجباء حقهم في النعمة ورغد العيش إيحاء منه بالاستسلام والرضوخ؛ فقد اتسم العصر بتفشي الظلام والجهالة، وكل ما هو مشرق فيه يتوارى ليحل محله الخراب تحدثه كثرة النائبات التي تصيّر طالب العلم مقترف ذنوب ضائعا تتقاذفه الأطماع والرغبات : (تاجر سوق المحال)، وتبوح الأنا/المغتربة بانكسارها (ها أنا)، ففي بروزها ينكمش العلم ليتسع الجهل.

ويقف الأنا/المغترب في نص **أبي عبد الرحمان ابن الخواص الكفيف** أمام مظاهر النكد والحرمان وقد عمت الفضلاء من الناس، وتلتقط نفسه المتشائمة من صلاح الحال

[1] – نفسه ، ص150.

انقلاب الموازين واختلال الأوضاع حين ارتفع الأراذل وانتكس العلم والأدب، ويحمل الدهر أسباب ذلك، يقول[1]: (الطويل)

جَرَى حُكْمُ هَذَا الدَّهْرِ أَنْ يَجْمَعَ الْغِنَى	**مَعَ الْجَهْلِ وَالْفَهْمِ الذَّكِـيِّ مَعَ الحرْفِ**
فَلاَ تَكُ فِـي شَكٍّ إِذَا كُنْـتَ عَالِـمًا	**بِأَنَّكَ لاَ تُعْطَـى سِـوَى خطَّةَ الْخَسْفِ**
وَلَمَّـا رَأَيْـتُ الدَّهْرَ لَيْسَ بِتَـارِكٍ	**كَرِيـمًا وَلاَ تُبْقِـي نَـوَاهُ عَلَـى إِلْفِ**
قَسَمْـنَا بَنِـي الآدَابِ نِصْفَيْنِ بَيْنَنَا	**فَلَمْ يُغْنِهِ النِّصْفُ الَّذِي اخْتَارَ عَنْ نِصْفِي**
خَلِيلَـيَّ هَـذَا مَأْتَمُ الْمَجْدِ وَالْعُـلاَ	**أَصَـابَـهُمَا سَهْمُ الْحَـوَادِثِ بِالْحَتْفِ**
فَأَصْبَحَتِ الآدَابُ مَرْضَـى وَخُلِّفَتْ	**مَغَانِي الْحِجَى مَدْرُوسَةً بَيْنَ ذَا الْخُلْفِ**
أَتَى السُّخْطُ فَاسْتَوْلَى عَلَى الْبِشْرِ والرِّضَا	**لَدَيْهِـمْ وَوَلَّـى اللُّؤْمُ بِالْجُودِ وَالْعُرْفِ**
يَطِيـبُ لَدَى النَّوكَى زَمَانٌ صَفَا لَهُمْ	**وَتَطْرقُـنَا أَيَّـامُـهُ مُـرَّةَ الـرَّشْفِ**
وَقَـامَ بِهِمْ صَفًـا أَمَامِـي غِنَاهُمُ	**وَقَـدْ قَعَـدَتْ آدَابُـهُمْ بِـهِمْ خَلْفِي**

يسند الأنا/المغترب أفعال الظلم والإفساد والتكدير للدهر ويطلق حكمه ويعممه، ويبرز الشعور بالإحباط وعدم الإمساك بما يرضي وجدانه المعذب، ليبرز التأزم النفسي والقلق من جهة، والتقابل بين حال الأفاضل والأراذل المفضي إلى نتيجة فحواها وجود تناقض حاصل يدفع الأنا/المغترب إلى اليأس؛ إذ العلم يؤدي إلى النكد والحرمان والشقاء (الحرف)، والجهل يجزي السعادة والأمان (الغنى)، ويتيقن شقاء ذوي الفضل وتعاستهم (خطة الخسف)، وتظهر فاعلية الأنا/المغترب في تأمل تقلب الدهر ومعاندته لأهل النهى والحجى ووقوفه لهم بالمرصاد يعكر صفوهم، ولا يكتفي بذلك ليزيد عليه الارتقاء بأهل الجهل والغباء، ويعلن الأنا الحداد، وهو ينعي موت المجد والفضل (مأتم المجد والعلا)، ويموت الأفاضل وهم أحياء، لتتعمق المعاناة، وتتجلى التقابلات الضدية تثبت الاختلال وتوضحه: (الغنى: الجهل ـــ الفهم الذكي: الحرف) ويختل ترتيب المتقابلات، فالغنى يبدأ به والحرف يتأخر، وتستمر المعاني المتقابلة تعلن انحدار المعالي و ارتفاع الرذائل.

---

[1] – الحسن بن رشيق: أنموذج الزمان، ص152.

ويحمل الأنا/المغترب في شعر **علي الحصري الضرير** انكسار الفئة المثقفة وهزيمتها إلى الزمان الذي أصابها بنائباته، ويسند الأنا/ المغترب الأفعال إليه مصرحا باستحالة التواصل مع الآخر، يقول[1]: (طويل)

بَرِمْـــتُ بِمَا أَلْقَـــاهُ مِمَّـــنْ أُوَامِـــقُ وَأُوذِيتُ حَتَّى لاَ أَرَى مَنْ أُصَادِقُ
إِذَا مَا امْرُؤٌ أَصْفَيْـــتُهُ الْـــودَّ وَاثِقًا بِخُلَّتِهِ لَمْ تَصْفُ مِنْـــهُ الْخَلاَئِـــقُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ إِلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ أَنَا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِـــقُ
فَلاَ أَنَـــا مَسْرُورٌ بِمَنْ هُـــوَ وَاصِلِي حِذَارًا وَلاَ آسِي عَلَى مَنْ أُفَارِقُ
وَدِدْتُ بِأَنْ أَلْقَى مِنَ النَّاسِ مُنْصِفًا إِذَا قُلْتُ حَقًا قَالَ لِي أَنْتَ صَادِقُ

آلام الأنا/المغترب في شعر الحصري تتولد من يقينه بأنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه لم يصل بعد إلى بغيته وإلى ما يستحقه، ليمتلئ ديوانه بنغمة إحساس بالذات وإكبارها أمام الذوات الأخـــرى، واغتـــراب التفوق أو الثقة بإمكانات (الأنا)، وهو ما أسمته مدارس علم النفس (النواقص المعرفية)، " فالمغترب يستشعر رغم ضياعه وانسحاقه وحرمانه مما يستحق أن يعتلي قمة هؤلاء الناس الذين يمثلون وجها مشابها واحدا وصوتا واحدا مهما تباينوا في الظاهر"[2]؛ إذ ضريبة التفوق – وما ينجر عنها من غربة الفاضل من الناس – هي أساس محنة كل إنسان، وهي سمة يشترك فيها جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقتها من الحياة، لتبرز (الأنا) منفصلة عن الآخر/ العالم من حولها بعد أن عجزت عن تحقيق التواصل، وتكون هذه (الأنا) جذر غربته، يقول[3]: (طويل)

أَذِلُّ مِرَارًا لِلْصَدِيـــقِ تَوَاضُـــعًا وَأَسْطُو عَلَى مَنْ يَعْتَدِي وَأُرَاهِقُ
فَهَلْ أَنَا فِي ذَا يَا لَقَوْمِي ظَالِـــمٌ أَمْ الْحَقُّ بَادٍ فِي الَّذِي أَنَا نَاطِقُ

---

[1] – الحسن بن رشيق: الديوان، ص150.

[2] – كاميليا عبد الفتاح: الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري،ص61.

[3] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان،ص134.

(الأنا) يسعى للتواصل ومواجهة العزلة من خلال الاتحاد بـــ (الأنا الآخر)؛ وحين يحس خيبة مسعاه يتأرجح بين أوجاع الاغتراب، وآمال الانتصار الشخصي لإثبات الوجود والوصول إلى المجد المبتغى، يقول[1]: (الكامل)

لَكِنَّنِـــي حَيْثُ الْمَعَالِـــي لاَ تُرُى وَيُعَدُّ جَامِعُ فَضْلِهِـــنَّ مُلَخِّـــصَا
لَوْ كُنْتُ فِي غَيْرِ الْجَزِيرَةِ أَعْمَلَتْ مِصْرُ إِلَـــيَّ الْيَعْمُـــلاَتِ الرُّقَّـــصَا
هَـــذَا مَحَـــلٌ لاَ أُحِـــبُّ حُلُولَـــهُ وَالْمَحْلُ أَقْصَدَنِي إِلَيْـــهِ وَأَشْخَصَا
اُنْظُرْ إِلَى عَيْنِـــيَّ كَيْفَ تَقَلَّبَـــتْ وَاسْأَلْ عَنِ الْخَبَرِ الْيَقِينِ وَأَفْحَصَا

يعي الأنا/المغترب أن وجوده في غير مكانه، وهو وعي مأساوي، ويدور بين قطبي الرحى: (ظلمة العين وغربة الوطن)، و(نزعة التفوق عنده)، وتميزه وانفراده، لقد عبر الأنا/المغترب عما يتخبط فيه من الذل والهوان لما أقام عند قوم لم ير منهم سوى الشح والبخل، وطول انتظار بلا فائدة (المعالي لا ترى)، وتظهر هزيمة الأنا من خلال العبارات الدالة على الندم عن الإقامة بين هؤلاء الناس (لا أحب حلوله).

وفي صورة مأساوية أخرى من صور الاغتراب الحامل لبذور الهزيمة المفعمة بآلام الضيم وخيبة الأماني، وقحط الآمال المعبر عنها بالعبارات الدالة على اليأس وخيبة الأمل، ثم التوجه إلى لوم النفس لاحترافها مهنة العلم التي أصبحت من اختصاص القاعدين المنعزلين عن الناس، وتلك قمة الهزيمة، يقول[2]:(المتقارب)

مَعَ القَارِظِينَ بِهَا عُدَّنِـــي وَأُقْسِمُ لاَ تَرْجِعُ الْقُـــرَّظَا
وَكَانَ ابْنِيَّ الْبَرُّ عَبْدُ الْغَنِيِّ عَطِيَّةَ رَبِي الَّذِي أَحْنَـــظَا
نَسَيْتُ بِهِ جَنَّتِي الْقَيْرَوَانَ وَعِشْتُ بِهِ نَاعِمًا فِي لَظَى

[1] – نفسه، ص389.

[2] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص346.

يحاول الأنا/ المغترب أن يتواصل مع الغربة مقارعا ألوان العذاب محققا التوازن بعملية النسيان، ولكن الانكسارات تلاحقه، ويقف موت الابن حائلا دون خروجه من كآبته، يقول[1]: (خفيف)

كُنْتُ فِي غُرْبَتِي كَأَنِّي بِهِ فِي وَطَنِي فَانْقَضَى فَعُدْتُ غَرِيبَا

ليترافق هذا الاغتراب بالانطوائية والعزلة ومكابدة الهموم، يقول[2]: (طويل)

وَمَالِــي إِلاَّ الْهَمُّ بَعْــدَكَ هِمَّــةٌ أَلَسْــتُ غَرِيبًــا لاَ رَبِيعٌ وَلاَ رَبْــعَا

وَمَا لاَذَ بِالْلَّذَاتِ مَنْ جَاوَرَ الْعِدَا فَسِيءَ بِهِمْ عَيْشًا وَضَاقَ بِهِمْ ذَرْعَا

فكل ما في حياة الأنا/ المغترب مؤلم ولو كان بهيجا، لم يعد يحس بسمة الحياة لأن حلاوتها ممزوجة بالمرارة، ويصطبغ بذلك الوجود بألوان نفسه، فهو لا يرى من كأس الحياة إلا نصفها القاتم؛ "فالمتفائل إذ يتطلع إلى الكأس يرى نصفها مليئا بينما لا يرى فيها المتشائم سوى نصفها الخاوي"[3]، ويرغب عن زخرف الحياة، وزينتها، يقول[4]: (طويل)

عَفَاءً عَلَى الدُّنْيَا الْبَغِــيِّ فَإِنَّمَا بَشَاشَتُهَا كَالْبَارِقِ الْمُتَخَطِّــفِ

الإحباط سيترك نفسه كسيرة قانعة حزينة، تؤثر الخمول أو الموت بعد أن كانت متوثبة للحياة، فلا يبقى ما يستلذ فيها، ولا يبالي بالعيش، وينظر إلى الإنسان لا يراه ينطوي إلا على الشر والفساد يقول[5]: (متقارب)

وَغَادَرَنِي بَيْنَ شَــوْكِ الْقَتَادِ وَإِنْ كُنْتُ لَوْلاَ التُّقَى أَشْوَكَا

فَمَا اسْتَجِيــرُ بِغَيْــرِ الْعِــدَا وَلاَ أَسْتَرِيــحُ لِغَيْــرِ الْبُكَا

[...] قَعَدْتُ عَنِ الْمَجْدِ مَنْ بَعْــدِهِ وَسُدَّتْ سَبِيلِي وَلاَ مَسْلَكَا

الأنا/المغترب يلحن أبياته على قيثارة الحزن واليأس وألم الغربة وتعمق هذه الألحان أحاسيسه الشاكية إذ "ما بلغ من نفس المغترب أقسى من تجربة الاغتراب"[1]،

---

[1] – نفسه ، ص278.

[2] – نفسه، ص396.

[3] – عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص231.

[4] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص406.

[5] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص356.

ويعتمد خصيصة ترديد النفي (لا أستريح – لا مسلكا) مرتبطة بالإنكار والإفراد والإثناء والإخلاء ما يجعل الغربة معادلا للضياع وعدم القدرة على الانتماء، وهو ما كررته هذه الوحدات المعجمية (شوك – القتاد – العدا – قعدت – سدت)، وإن تباينت الألفاظ فهي تجتمع في تأكيد هواجس غربة الفاضل التي تدفعه إلى تمني الموت لما يمثله من خلاص من حياة لا فائدة منها؛ و ويركز عدسته الاغترابية التي لا ترى من الكأس إلا نصفها الخاوي لتنقل صور مأساة الجهل الذي لف الكون من حوله، واستولى على القلوب؛ ويحمل على الجاهل بشدة، إذ المحنة التي حلت بالفئة المثقفة – التي يمثلها الأنا/المغترب– نتيجة إهمال المجتمع لها ولامبالاته بها جعلت الشاعر يفوض نفسه للشكوى باسم أمثاله من الأدباء؛ معمما تجربته لتشمل البقية الباقية من الأفاضل الذين كسدت تجارتهم أمام ارتفاع أسهم الجهل والجهال، ويبرز الصورة الحقيقية التي أضحت عليها حالهم، فرأى أن العي طغى على البيان، وتفوقت الإساءة على الإحسان، ولم يعد يرى ما يسره، واستمر توقف الإبداع (قعدت عن المجد) نتيجة الظروف السيئة التي أضحت تكبحه.

هزيمة الموت والغربة لوت عنقه، وتركته يستسلم ويغرق في الكآبة حتى يضوى جسمه، ويتهتك باللباس والزينة، ولا يحفل بهما معلنا باطل الحياة، يقول[2]: (مخلع البسيط)

وَلَسْتُ مِنْ بَعْدِ مَا تَوَلَّى	أَنَعِّمُ النَّاسَ بَــلْ أُشَقِّي
زَهَّدَنِي فِي النَّعِيمِ حَتَّى	يُدَنَّسُ ثَوْبِي فَلاَ أُنَقِّــي
لَوْ بِتُّ ظَمْآنَ حَوْلَ وِرْدٍ	لَــمْ أَتَضَرَّعْ لِمَنْ يُسَقِّي
لَوْ أَنَّ بِالْمُنْتَشِي هُمُومِي	صَدَّتْــهُ عَنْ قَيْنَةٍ وَزِقِّ
كَأَنَّنِــي مِنْ أَذَى أُنَاسٍ	بَيْــنَ ذُبَابٍ وَبَيْنَ بَــقِّ

ويذهب إلى أبعد من ذلك ويعلن هزيمته تجاه جموع الناس في موقف اتخذه ضد البشر حين أقر عجزه عن التكيف مع من حوله (بين ذباب وبق)، وإذا كان الثوب المؤنف المترف دليلا على النعيم والإيمان بخير الحياة والفرح بإقبالها، فإن الإصرار على

[1]– عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري. ص238.

[2] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص418.

الدنس، وتشقية الناس يقوي الإحساس بمأساة الحياة دار الشقاء، وليس أهلها بأفضل حال منها؛ تنتقل نظرة الأنا/المغترب التشاؤمية إلى الإنسان الذي رآه مطبوعا على الشر بعد أن تخير الموت الكرام، وخلصهم من براثن الدنيا، يقول[1]:(المنسرح)

أَصْبَحْتُ فِي الأَرْضِ أَبْتَغِي نَفَقًا إِذَا كَسَدَ الْفَضْلُ بَعْدَمَا نفقَا

مَاتَ كِرَامُ الْوَرَى وَعَاشَ مَعِي كُلُّ كُلَيْبٍ ولَيْتَهُ نَفَقَا

ويرى أن القبح قد تأصل فيهم، فيبحث عن مناقب يمدحها فلا يجدها، وسخط الأنا/ المغترب على ما آل إليه حال مجتمعه الذي حركه الإحساس بالمرارة بين أناس أطلق على زمنهم اسم (كل كليب)؛ الذي أورثه أنواعا من المصائب التي لم يأت على ذكرها (مات كرام – كسد الفضل)، مستدلا على ذلك بعبارات تدل على الغربة الفكرية التي أصبحت تعانيها الأنا/العالمة/المهزومة وسط الجماعة/الجاهلة/ الهازمة من جهة، ويقر بالعجز عن المواجهة، والإخفاق في الاندماج والتأقلم من جهة أخرى، مما آل به إلى الاعتزال والانقباض حاملا معه ألمه وحسرته: جعله يصف الدواء الشافي وذلك بالرجوع إلى تذكر دهر الأوائل بعد أن يئس من الاختلاط بأناس اتخذوا الجهل فضيلة، وفي هروبه من الواقع المزري بالاتجاه نحو الماضي الحامل لذكريات السعادة والتواصل ما يبرر عدم قدرته على التكيف المعمق للاغتراب؛ فقد كانت "رؤية الماضي الجميل وبعث الذكريات العذاب بلسما لجراح ذلك المغترب وبردا على قلبه المشوق [...] إنه يستعيد صفحة مشرقة كان الدهر قد بسم له فيها وأذاقه حلاوة العيش"[2]، وهذه السعادة – وإن أوقفت غربته – ستكثف من معاناته بعد أن يعود إلى معايشة الواقع ويسوءه ما يرى من ذل، ويعلن الهزيمة(أبتغي نفقا)، ويعيش غربة فكرية داخل المجتمع كونه يمتلك علما وفهما ومجدا يتميز به بين سفهاء لا يكنون سوى العداوة له ولأمثاله، وهو الذي حاول جاهدا مسالمتهم غاضا الطرف عن صفاتهم الذميمة التي جبلوا عليها، يقول[3]: (المديد)

[1] – نفسه، ص419.

[2]– عمر الدقاق: ملامح الشعر المهجري، ص96.

[3] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص299.

وَبَنُــو ذَا الدَّهْرِ كُلُّهُمُ لَوْ رَآهُــــمْ مَادِحٌ لَهَــجَا

وهي صورة قاتمة، والواقع أنها صورة لنفسه، وليست صورة للحياة، "وليس العقل كالمرآة الصاخبة التي تعكس صور الأشياء كما هي تماما، ولكنه كالمرآة الملتوية التي تمزج صورة نفسها بصور الأشياء التي تصورها، فتصيبها بالفساد والتشويه"[1]؛ فنظرة الأنا/المغترب إلى الأشياء هي في حقيقتها صورة نفسه المغتربة، تذكر بحقيقة الكأس ونظرة المتفائل لها، وما يقابلها من نظرة المتشائم، " وفي وسع العقل أن يخلق وهو في مكانه مقيم جحيما من الجنة، أو نعيما من الجحيم"[2]؛ ويميل إلى العزلة التي تتسع متجاوزة الآخرين إلى عزلة الدنيا ذاتها، يقول[3]: (خفيف)

فَاتَنِي وَاحِدِي فَبِّــتُ فَرِيــدًا ذَا انْتِشَاءٍ وَلَسْتُ فِي وقت رَاحِ

سَوْفَ آوِي إِلَى الْجِبَالِ فَإِنِّي مِثْلُ سُمِّ الْخِيَاطِ عَادَتْ بِطَــاحِي

فقد دفعته صورة المجتمع – كما رسمها – على استبداله بـــ (الجبل) بعدما رأى الخلل وافتقد الصدق والثقة، وساء ظنه في الناس، ووجد الوحدة خير معين عليهم، "والإنسان الذي يخلع على حياته معنى ذاتيا صرفا، دون أن يتمكن من تحقيق أي تآزر بينه وبين غيره، بل دون أن ينجح في التعاون مع الآخرين من أجل العمل على إسعاد غيره من بني الإنسان، لا بد أن يجد نفسه – في خاتمة المطاف – نهبا لأحاسيس القلق والغربة والضياع"[4].

لجوء الأنا/المغترب إلى العزلة مرده تشاؤمه الذي جعله عاجزا عن التكيف مع من حوله، ولا عجب أن آثار الوحدة، ووجد فيها الأمن من شرور الناس، وأثنى على من جعلها أنسه، يقول[5]: (الوافر)

---

[1] – أحمد أمين وزكي نجيب بدوي: قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ج1، ص63.

[2] – ديل كارنيجي: دع القلق وابدأ الحياة، تر عبد المنعم محمد الزيادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980، ص 150.

[3] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص304.

[4] – عز الدين إسماعيل: كل الطرق تؤدي إلى الشعر، ص166.

[5] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص393.

فَقُلْ مَــا أَكْدَرَ الدُّنْــيَا حَيَاةً وَأَسْرَعَهَا إِذَا صَفَــتِ انْقِرَاضَا
وَأَسْلَمُ أَهْلَهَا مِنْــهَا فَرِيــدٌ إِذَا انْبَسَطَتْ لَهُ ازْدَادَ انْقِبَاضَا

ويخاطب نفسه يؤنبها على ما قصر عليه من الغواية مستشعرا نذر الموت بقرب الرحيل، وحساسيته هذه عبرت عنها (سيمون دي بوفوار) بقولها: " وعندي أن الزمان يمتزج بالموت وأننا نقترب منــه لا محالة، ومن هنا كان الإحساس بالرعب من هذه الهزيمة وعلى الأصح من هذا الخطر الملح من أن شيئا سوف ينكسر"[1]، وترتفع عقيرة الأنا/المغترب متسخطة مما يؤرقها ويجعلها تفتقد الانتماء لترى الموت أشهى من حياة الاغتراب المحققة للانفصال عن الأحبة وافتقاد أخلاق الطفولة البريئة، وتتبدل نظرة الشاعر المغترب في الحياة والموت، وترتكز على النبذ والإفراد (فريدٌ)، ويستخلص معها فاجعة الوحدة ومصاب العزلة، ويصور الفراغ الرهيب الذي أحدثه غياب الآخر عنه، ويطول به التفكير وتضيق به الدنيا، يقول[2]: (طويل)

تَفَكَّرْتُ فِي الدُّنْيَا وَفِي غُرْبَتِي بِهَا فَضَاقَتْ عَليَّ الأَرْضُ فِي الْطُولِ وَالْعَرْضِ

إن تأمل الأنا/المغترب للواقع الاغترابي الظالم للفاضل من الناس أدى به إلى اليأس الذي تملكه بعد تمكن ظاهرة الجهل في المجتمع، لتستمر معه انتقاداته التي لم تعد – في أغلب الأحيان – تجدي نفعا مع من أُشربوا الجهل، وهو ما يحتم على أنا/المغترب اختيار العزلة التي لا يتخطاها ولا يحاول تغييرها؛ وإنما يتمنى الموت خلاصا من حاضر البشاعة، ويتقبل كل ما يقضي به الله – عز وجل – ، يقول[3]: (مجزوء المتقارب)

رَبِّ أَمِتْنِــي وَأَجِبْ دَعْوَةَ عَبْــدٍ شَكَــرَكْ
رَاضٍ بِمَا قَدَّرْتَــهُ مَنْ لَيْسَ يَرْضَى كَفَرَكْ

وتكون بذلك الغربة أبرز معالم النفحة المأساوية في شعر الحصري، وما حملته من آلام تولدت من يقين الأنا/المغترب أنه دائما أكبر مما يعطى، وأعلى قدرا مما يملك، وأنه

[1] – خديجة قاسم : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار)، ص165.
[2] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص120.
[3] – أبو الحسن علي الحصري: الديوان، ص330.

لم يصل إلى بغيته، ويستشعر اغتراب التفوق أو الثقة بإمكانات (الأنا)، ويشارك بذلك جميع الشعراء الذين اغتربوا، واستخلصوا حقيقة غربة الفاضل.

ويعلو صوت الاغتراب رافضا عقد صلح مع الآخر الذي يحمل دلالات تعمق الهوة بين الأنا/المغترب ومن حوله، ويقف عند ضرورة الانفصال عن هذا الوجود القاتل، منتقدا مظاهر اختلال القيم التي استشعر معها الفاضل وجوده في المكان غير المناسب، وفي الزمان الجائر، وبين أهل يهملون قدره.

وتتوالى صورة غربة الفاضل لدى بعض الشعراء حين يدركون أن طبقة من الجهّال الذين امتلكوا الجاه والمال احتلت مكانتهم، وأصبحت الثروات في أيديهم وإن عدموا الفضائل؛ " طبقة ليس لها رصيد من نسب أو علم أو فضل، هي ثمرة ضياع القيم، وانقلاب الموازين في عصور الفتن، بل كانت مما أذكى الفتنة وأشعلها، ولعبت دورا كبيرا في تقليص دور الشعراء والمفكرين ومكانتهم الاجتماعية"[1]، فتعمَّق الإحساس لديهم بالتهميش والضياع، وراحوا يندبون سوء الحظ، ويتعجبون من زمان وصل حالهم فيه إلى ما وصل إليه.

وتزداد غربة الأنا قتامة، ويرتفع صوته متبرما ممن حوله، يقول[2] **ابن حبوس** وقد ساء ظنه بجميع الناس: (مجزوء الوافر)

أَعِــدَّ لِنَابِحِيــكَ عَصًــا   وَأَقْضِمْ مَاضِغِيــكَ حَصَى

وَشَعْشِعْ لِلْــوَرَى شَرَقًا   مَعَ السَّاعَاتِ أَوْ غُصَصَا

وكُــنْ وِرْدًا خَبَعْثَنَــــةً   يُــرَاوِغُ مِنْــهُمْ قَنَــصَا

وَغَمِّضْ عَيْنَكَ النَّجْلاَءَ   وَحَتَّــى تُنْعَتَ الْحَــوَصَا

وَهُــزَّ لِمَعْشَــرٍ سَيْــفًا   وَهُــزَّ لآخَرِيــنَ عَــصَا

وَلاَ تَعْتَــبْ عَلَيْــهِ فَلَوْ   ظَفِرْتَ بِــهِ لَــمَا خَلُصَا

وَسُــوْ ظَــنًّا بِكُــلِّ أَخٍ   يُقَاسِمُــكَ الثَّــنَا حِصَصَا

[1]– أشرف علي دعدور: الغربة في الشعر الأندلسي، ص129.

[2] – العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغرب1،ص..

فالفضائل ابتعدت عن المثقفين، ووقف الغنى إلى جانب الجهّال، ومن أراد الراحة والهناء في مجتمعهم وفي زمانهم هذا فليكن جاهلا أو متجاهلا، وتعم بذلك النظرة المتشائمة المحبطة متجاوزة الواقع المزري لتدعو إلى النفور من الدنيا (على الدنيا العفاء) التي استشعر الأنا/ المغترب بشاعتها، فينقلب الإقبال على الدنيا والتعلق بها إلى إعراض عنها، وزهد فيها بعد أن زال عنها الانسجام والتوافق بارتفاع الرذيلة، وانحدار الفضيلة، وهو ما حملته العبارة (أيدي اللئام)، ويكون الجهل مكافئا للسعادة في هذا العصر الرديء، "فلكي تكون سعيدا ينبغي أن تكون في جهل الشباب، لأنه لم يعلم بعد ظمأ الرغبة الذي لا ينطفئ وما ينجم عنه من بلاء ولم يعلم أيضا أن الرغبة حتى لو تحققت فليس في تحقيقها نفع ولا ثمرة ثم هو لم يستيقن بعد أن خاتمة الجهاد ليس منها مفر"[1]، ليكون الجهل أو التجاهل في زمن ينقم على الأفاضل المغتربين.

يقول[2] **علي بن مكوك الطيبي** يتذمر على البين الذي كدر صفو عيشه:(الطويل)

أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي هَلْ مِنَ الدَّهْرِ عَوْدَةٌ لِيَقْرِبَ نَـــاءٍ لَيْسَ يُدْرَى لَهُ أَيْنُ
تَكَدَّرَ صَفْـــوُ الْعَيْشِ مُـــذْ جَدَّ بَيْنُنَا وَأَيُّ الْتِــذَاذٍ لاَ يُكَــدِّرُهُ الْــبَيْنُ
لَعَلَّ الَّذِي يُبْلِـــي وَيُشْفِي مِنَ الأَسَى يُعِيــدُ الَّذِي وَلَّـــى فَكُلٌّ بِهِ هَيْنُ
غَدَوْتُ مِنَ الأَيَّـــامِ فِي حَالِ عُسْرَةٍ تُطَالِبُنِـــي دَيْنًـــا وَلَيْسَ لَهَا دَيْنُ

تفتتح الأبيات بما يحيل على الأنا/المغترب وتختتم به، مؤكدة تمركزها حوله(ليت شعري – غدوت – تطالبني)، وتفقد الأنا رغبتها في استمرارية الحضور، وقد يفسر تغييب الأنا المغترب حضوره المكثف في النص فاسحا المجال لضمير الغائب (هو) بإقراره تحول مركزية النص إلى (الدهر – الأيام) الذي يحدد مصير الأنا/المغترب، ولا تبرز فاعليته بشكل جلي واضح إلا في فعل (غدوت) ودلالته على التحول والتغير، ويكتفي الأنا/المغترب بتأكيد عجزه وانكساره ومعاناته شظف العيش وقسوته (حال عسرة)، مغيبا ماضيه الذي خالف هذه الحال وباينها؛ لتيقنه من أن ما ضاع لا يسترد،

[1] – زكريا إبراهيم: مشكلة الفلسفة، ص72، وهو ما قاله الفيلسوف المتشائم (شوبنهاور).
[2]– العماد الأصفهاني: خريدة القصر وجريدة العصر،قسم شعراء المغرب1،ص184.

وهو ما أبرزته دلالات (ألا ليت شعري)، وقد ارتبطت بالدهر المعادي لطموح الأنا/المغترب، ويتجاوز (البين) معاني الفراق والبعد والنوى عن المكان، دالا على غربة الزمان بين ماض مغيب اختفت ملامح من ذاكرة الأنا/المغترب، وحاضر القهر والسلب والآلام، تكدر فيه صفو الحياة وزالت لذته.

ويخلص البحث وهو يستعرض تجلي شعرية الاغتراب في شعر شعراء المغرب إلى:

– إن الأنا/المغترب في شعر الحسن بن رشيق المسيلي يمتزج بالجماعة المغتربة، وكثيرا ما غابت فاعلية الأنا في قصائد نعي القيروان، وهو ما يلاحظ أيضا في شعر ابن شرف القيرواني، إذ يغيب حاضر الأنا ويكتفي باستحضار ذكريات الماضي.

– يربط الأنا/المغترب في شعر الحصري الضرير الغربة بالموت، ويلجأ إلى استعادة المكان من ذاكرته، لينفتح على جغرافيته حين يحاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخييل ويبث الحياة فيها.

– إن الأنا/المغترب في شعر محمد بن علي بن حماد القلعي يجعل من ذاته موضوعا يتجه إليه بالخطاب، وهو ما أضفى قيمة جمالية أتاحها الشعر للأنا، يؤجل من خلالها إمكانية التقاء متلقي شعره بها وجها لوجه.

– ويرتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني في شعر حماد بن علي البين، ويشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى ابتكار نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا.

– أدى اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي وما تولد عنها من معاناة كبيرة إلى غربة الأنا/الفاضل.

– برز انفصال الأنا/المغترب في شعر أبي الحسن بن أبي الرجال التيهرتي عن الآخر مما عمق الإحساس بالعزلة، وتجلت نزعته التفردية التشاؤمية.

– امتزج الأنا/المغترب في شعر ابن قاضي ميلة بنظرة تشاؤمية تعبر عن قوة الإحباط الذي مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع أفاضل الناس.

كما شكل حضور الأنا وتغييبه في كثير من نصوص شعراء هذه الحقبة بؤرة الإشعاع الجمالي، وساهمت تجلياته – سافرا أو مضمرا أو مستترا – في تفجير الدلالات وتعميقها بإثارة المتلقي، وهو ما يعبر عن قدرة الشاعر المغربي على تشكيل لغته الشعرية تشكيلا جديدا، تأتى له حين تناول الألفاظ وأدارها على نفسه حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة تقول لنا ما تقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وسيظهر ذلك جليا في الفصل الموالي، وهو يتناول جماليات التشكيل الفني، ويمزج حدود الداخل الشعري بالخارج الشعري باحثا عن العلاقات بينهما.

الفصل الرابع

جماليات الإيقاع

1 4 جماليات الإيقاع الصوتي المنتظم

2 4 جمالية إيقاع الأنا

تمهيد :

إن النص الإبداعي قوة ديناميّة متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلـى فكـرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة؛ وقد أقـرّ الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى مـا يحققـه من دهشة ومفاجأة تتشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صـعيد واحـد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحـذر اللـذين رثاهمـا الكاتـب الإسباني باي أنكلان حين قال :" يا لَشقاء الشاعر الذي لم يجرؤ يوما على أن يجمع بـين كلمتين لم تلتقيا من قبل"[1].

لذا يحاول البحث دراسة بعض الجوانب الصوتية الإيقاعية العامة وصورها لتبيان مدى استفادة الشاعر المغربي في القرنين الخامس والسادس الهجريين من بعـض النسـج الصوتية.

وإذا كان مصطلح الإيقاع يكتنفه كثير من الغموض، فقد ارتأى البحث اسـتخدامه بدل الموسيقى لشموليته، وليميز الإيقاع اللغوي الشعري عن علم الموسيقى والغناء، يقول عبد الملك مرتاض:" وعلى الرغم من أن الشعر قد يستغني عن الموسيقى، بل ما أكثر ما استغنى عنها؛ كما أن الموسيقى ما أكثر ما تستأثر بنفسها"[2].

اهتم البحث بدراسة المقوم الصوتي المنتظم في الوزن والقافية: فالوزن بوصفه أحد مقومات الشعرية العربية هو " إبراز وإحداث لفجوة حادة في طبيعة اللغة ووجودها داخله، الوزن هو تناول للمادة اللغوية بأبعادها الصوتية"[3]، ثم ما للقافية من حضور فـي إيقـاع الشعر القديم بعدّها وقفة يبرز عندها النغم الإيقاعي، ويحقق التوازن الصوتي الناتج عـن

---

[1]- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980، ص456.

[2]- عبد الملك مرتاض: الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة ، الجزائر، 2005، ص208-209 .

[3]- كمال أبوديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت، ص89.

قافية البيت الشعري والبيت اللاحق له الحضور الدائم لنفس المتلقي مع النص الشــعري، ويحدث التواصل بينهما.

ويتناول البحث المقوم الصوتي غير المنتظم المتأكد في البلاغة العربية كونه مقوما من مقوماتها الرئيسية، ومنطلقا شعريا، وبالنظر إلى الإمكانات التعبيرية الكامنة في المادة الصوتية التي تظل خافية في اللغة العادية، حين تكون دلالة الكلمات التـــي تتـــألف منهـــا والظلال الوجدانية لهذه الكلمات بمعزل عن قيم الأصوات نفسها.

وانطلاقا مما أقرته الأسلوبية الصوتية حين ربطـــت بـــين المتغيـــرات الصـــوتية الصادرة عن المتكلم ومزاجه وسلوكه ودلالاته التعبيرية، يقول بيير جيرو: " بمقـــدار مـــا يكون للغة حرية التصرف ببعض العناصر الصوتية للسلسلة الكلامية، بمقدار ما تســـتطيع أن تستخدم تلك العناصر لغايات أسلوبية"[1]، يجسد فيها الترابط الشفوي بين الدلالة والإيقاع ذبذبات الروح وإيحاءاتها، وهو ما دفع البحث إلى تخصيص دراسة لإيقاع الأنـــا – لمـــا شكلته من حضور لفت الانتباه – تعتمد الدلالة عبر إيقاعية .

وإذا ارتأى البحث اعتماد الدراسات الأسلوبية فلقدرتها على أن تمد النقـــد الأدبـــي بمقاييس موضوعية جديدة مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميـــزة للظـــواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

إن الدراسة الإيقاعية سيكون الشعر المغربي في القرنين المشـــار إليهمـــا ســـابقا موضوعا خصبا لها، لأن العدول عن قوانين اللغة على مستوى البنية الإيقاعية المتضمنة للبنية اللغوية والنحوية والصرفية المتحكمة في البنية الصوتية ســـتجعل تلـــك الصـــناعة الشعرية السحرية والفنية الخفية ذات دلالات بلاغية وفنية وإيقاعيـــة، مـــع أن الدراســـة الجمالية للإيقاع " أكثر عسرا، ذلك لأن مجرد الكشف عن مظان الإيقـــاع يعـــد مغـــامرة نقدية، إلا أن محاولات ترويضه والتسلل إلى المناطق الوعرة والمركبة التي يرتادها فـــي

[1]– بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، دت، ص39.

النص هو من قبيل الممارسة الجمالية"[1]، فلا يمكن مقاربة الإيقـــاع بعيـــدا عـــن غاياتـــه الجمالية.

1-4/جماليات الإيقاع الصوتي المنتظم:

يعد الوزن والقافية في بنية الشعر العربي من مقومات الشعرية لا يمكن أن يقـــوم بناؤها إلا عليهما ، وقد أجمع كل النقاد القدامى على أهمية الوزن والقافية فـــي الشـــعر، وعدّوا الوزن : " أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهـــو مشـــتمل علـــى القافية، وجالب لها ضرورة "[2]، وقد تعرض أحد النقاد القدامى للصناعة الشـــعرية ملمًـــا بمختلف جوانبها، ومشيرا إلى أهم عناصرها: الوزن والقافية مكررا ذلك في العديـــد مـــن مواضع كتابه يقول حازم القرطاجي عن الشعر: " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبـــب النفس فيما قصد تحبيبه إليها" [3]، رابطا بين إيقاع الشعر ومعناه حين أشار إلـــى عـــروض الشعر، وقسّمه إلى طويل وقصير وثالث متوسط، جاعلا كل قسم منها صالحا لغرض من الأغراض[4]، وقد أثار هذا الرأي خلافا بين الدارسين المحدثين، و" نظن أن سبب خلافهـــم نظرتهم إلى العنصر الموسيقي بمعزل عن باقي العناصـــر الأخـــرى المكونـــة للخطـــاب الشعري"[5]؛ وهو سبب من أسباب تعجبهم أمام الوقوف عند غرض شعري نظم فيه كثيـــر من الشعراء بمختلف البحور الشعرية؛ ومنهم من خلص إلى أنه لا توجد قاعدة أو أســـاس على ارتباط وزن خاص بفن أو موضوع معين، ولا حتى بعاطفة معينة.

1- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي(دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)،أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة الحاج لخضر ،باتنة،2010-2011.

2- شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص78.

3- حازم القرطاجي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص71.

4- نفسه، ص226،وما بعدها.

5- محمد مفتاح : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، دار البيضاء، ط1، 1989، ص42.

إن أول ما يلاحظ عبر ديواني الشاعرين: علي الحصري القيروانـــي الــذي ضــمّ ثمانية وثلاثمائة نص (308)، والأمير سليمان الموحدي الذي ضم ستة وثلاثــين ومــائتي نص(236)، وكل مجموع مقسم إلى قسمين :

1- ديوان الحصري الضرير:

* (خمسة وتسعين ومائة) ما دون القصيدة بنسبة اتجاه: 63.91% وبعدد: ســبعة وثمانين وأربعمائة بيت بنسبة نَفَسٍ :13.96%.

* (ثلاث عشرة ومائة) قصيدة بنسبة اتجاه: 36.68%، وبعدد أبيات: ثلاثــة آلاف بيت نسبة نَفَسٍ:86.03%.

وأكثر المقطوعات جاءت في ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح)، وقد أشار الشاعر إليها حين قال: " نظمت قصائد على حروف المعجم [...] ومقطعــات تقفــو كــل قصيدة في قافيتها، على أنها مثيرة الأحزان غير شافيتها"[1]، ليكون بذلك قــد جمــع بــين القصائد الطويلة والمقطعات، واستجاب لمتطلبات عصره يقول ابن رشيق: " القطع أطيــر في بعض المواضع، والطوال للمواقف المشهورات"[2].

وبالنظر إلى قصائده يتبين أن الشاعر يميل إلى القصائد القصيرة المتراوحة ما بين سبعة أبيات وثلاثين بيتا بنسبة الاتجاه:67.71% ونسبة النَفَس:32.3%، تليهــا القصــائد متوسطة الحجم ما بين واحد وثلاثين وستين بيتا بنسبة الاتجاه: 23.89% ونسبة الــنفَس: 40.06%، وتأتي في المرتبة الأخيرة القصائد الطوال من واحد وستين إلى أكثر من مائة بيت، بنسبة الاتجاه: 08.84 % ونسبة النَفَس: 27.63%، ولم تتجاوز مائة بيت إلا قصيدة واحدة، ويكون معدل أبيات القصيدة هو: 26.54%.

2- ديوان الأمير سليمان الموحدي:

* (واحد وأربعون ومائة) ما دون القصــيدة بنســبة اتجــاه: 59.74%، وعــدد الأبيات: ثلاثة وأربعون وخمسمائة بيت بنسبة نفس: 33.06%.

1- أبو الحسن الحصري: الديوان، ص264.

2- ابن رشيق : العمدة، ص168.

* (خمس وتسعون) قصيدة بنسبة اتجاه: 40.25%، وعدد الأبيات: ثلاثة وتسعون وألــف بيت بنسبة نفس 66.86%.

وأكثر المقطوعات وردت في الألغاز، ولم يعن الشاعر بالقصائد الطويلة، وبــرز إكثاره من القصائد القصيرة خاصة في غرض الغزل.

وبالقياس إلى الإيقاعات، وباعتماد التقسيم[1]،الذي ارتآه (محمد الهادي الطرابلسي)، وراعى فيه عدد المقاطع المكونة لكل قسم: يتبين أن ديوان الحصري الضرير حوى:

1. الكامل والوافر (30 مقطعا): نسبة الاتجاه:11.97%، ونسبة النَفَس:10.88%.
2. الطويل والبسيط والمديد(28مقطعا): نسبة الاتجاه:27.9%، ونسبة النَفَس: 33.82%.
3. بقية البحور(لا تتجاوز 24 مقطعـــا): نســبة الاتجـــاه:24.63%، ونســـبة الـــنَفَس: 29.25%.

وتضاف لها مجموعة البحور المجــزوءة: نســبة الاتجــاه:35.06%، ونســبة النَفَس:25.95%

أما ديوان الأمير سليمان الموحدي، فقد توزعت بحوره كما يلي:

1. الكامل والوافر: نسبة اتجاه: 21.61%، ونسبة نفس: 25.91%.
2. الطويل والبسيط والمديد: نسبة اتجاه: 45.75%، ونسبة نفس: 45.47%.
3. بقية البحور: نسبة اتجاه: 27.11%، ونسبة نفس: 23.83%.

وبإضافة البحور المجوزءة: نسبة الاتجاه: 05.50%، ونسبة نفس: 04.76%.

والجداول الآتية توضح ذلك:

[1]– محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1981، ص21.

جدول رقم 01 (الحصري الضرير): الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض :

الأغراض الشعرية	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	عدد الأبيات
	100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1		
الرثاء	1 119	7 524	27 1202	36 527	21 94	118 242	-	210 % 68.18	2708 % 77.65
الزّهد	-	-	-	1 14	4 21	7 15	-	12 % 03.89	50 % 01.43
الشكوى	-	-	-	1 21	1 6	6 13	-	8 % 02.59	40 % 01.14
العتاب	-	-	-	-	-	2 4	-	2 % 00.64	4 % 00.11
الغزل	-	1 87	-	31 308	2 8	12 27	-	46 % 14.93	430 % 12.33
المدح	-	1 99	-	7 99	3 16	6 12	-	17 % 05.51	226 % 06.48
الهجاء	-	-	-	-	-	13 29	-	13 % 04.22	29 % 00.83
جملة الأشعار	1	9	27	76	31	164	-	308	-
جملة الأبيات	119	710	1202	969	145	342	-	-	3487

جدول: أ–(الأمير سليمان الموحدي): الأشعار وعدد الأبيات موزعة على الأغراض

الأغراض الشعرية	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	عدد الأبيات
	100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1		
المدح	- -	- -	2 71	12 154	7 38	2 6	-	23 %09.74	269 %16.44
الرثاء	-	-	-	7 101	4 19	2 4	-	13 %05.50	124 %07.57
النسيب	-	-	-	53 567	29 138	7 20	-	89 %37.71	725 %44.31
الألغاز	-	-	-	9 73	21 101	25 60	-	55 %23.30	234 %14.30
التشبيه	-	-	-	1 8	8 38	15 42	-	24 %10.16	88 %05.37
الاعتذار والشكوى	-	-	-	3 48	7 34	4 9	-	14 %05.93	91 %05.56
الزهد	-	-	-	8 71	4 19	6 15	-	18 %07.62	105 %06.41
جملة الأشعار			2	93	80	61	-	236	-
جملة الأبيات			71	1022	387	156	-	-	1636

جدول رقم 02(الحصري الضرير) يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الأبيات:

الرقم	البحر	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1				
1	البسيط	–	1 72	2 63	–	1 4	17 36	–	21	06.81 %	175	05.01 %
2	الخفيف	–	1 66	3 134	–	1 6	5 11	–	10	03.24 %	217	06.22 %
3	الرّجز	–	–	–	–	–	–	–	–	00	00	00
4	الرّمل	–	1 98	–	–	1 5	3 6	–	5	01.62 %	109	03.12 %
5	السّريع	–	–	1 55	–	2 9	17 36	–	20	06.49 %	100	02.86 %
6	الطويل	–	3 241	4 177	35 371	2 10	11 23	–	55	17.85	822	23.57 %
7	الكامل	–	1 70	2 100	3 33	3 12	8 16	–	17	05.81 %	231	06.62 %
8	المتدارك	–	1 99	–	1 25	–	–	–	2	00.64 %	124	03.55 %
9	المتقارب	–	–	2 88	1 7	1 5	3 6	–	7	02.27 %	106	03.03 %
10	المجتث	–	–	2 94	–	–	15 31	–	17	05.51 %	125	03.58 %
11	المديد	–	–	3 152	1 13	2 10	4 8	–	10	03.24 %	183	05.24 %
12	المقتضب	1 119	–	–	–	–	2 4	–	3	00.97 %	123	03.52 %
13	المنسرح	–	–	2 84	1 9	1 4	9 19	–	13	03.89 %	116	03.32 %
14	الهزج	–	–	–	–	–	1 2	–	1	00.32 %	2	00.05 %
15	الوافر	–	–	2 84	3 33	1 5	13 27	–	19	06.16 %	149	04.27 %
المجموع									**200**	**64.93 %**	**2582**	**74.04 %**

جدول–ب: (الأمير سليمان الموحدي**) يوضح البحور التامة وعدد الأشعار وعدد الأبيات:**

الرقم	البحر	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1				
1	البسيط	–			15 137	10 51	9 23	–	34	14.04 %	211	%12.89
2	الخفيف	–			–	4 19	5 10	–	9	03.81 %	29	%01.77
3	الرّجز	–	–	–	–	1 4	–	–	1	00.42 %	4	%00.24
4	الرّمل	–		–	5 83		1 3	–	6	02.54 %	86	%05.25
5	السّريع	–	–		5 46	5 22	6 16	–	16	06.77 %	84	%05.13
6	الطويل	–			32 338	23 114	15 37	–	70	29.66 %	489	%29.88
7	الكامل	–		2 71	16 183	11 50	6 13	–	35	14.83 %	317	%19.37
8	المتدارك	–		–	1 19	–	–	–	1	00.42 %	19	%01.16
9	المتقارب	–	–		5 71	13 60	10 23	–	28	11.86 %	154	%09.41
10	المجتث	–	–		–	2 10		–	2	00.84 %	10	%00.61
11	المديد	–	–		3 41		1 3	–	4	01.69 %	44	%02.68
12	المنسرح	–	–			1 4		–	1	00.42 %	4	%00.24
13	الوافر	–	–		7 68	5 29	4 10	–	16	06.77 %	107	%06.54
									223	**94.49 %**	**1558**	**95.23 %**

جدول رقم 03 (الحصري الضرير) البحور المجزوءة وعدد الأشعار وعدد الأبيات :

الرقم	البحر	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1				
1	مجزوء الخفيف	–	–	–	[1] 21	[3] 14	[10] 21	–	14	04.54 %	56	01.60 %
2	مجزوء الرجز	–	[1] 64	_	–	_	[11] 22	–	12	03.89 %	86	02.46 %
3	مجزوء الرّمل	–	–	[1] 45	–	[3] 15	[13] 27	–	17	05.51 %	87	02.49 %
4	مجزوء الكامل	–	–	–	[1] 10	[2] 9	[10] 21	–	13	04.22 %	40	01.14 %
5	مجزوء المتقارب	–	–	[1] 37	–	[2] 8	[1] 2	–	04	01.29 %	47	01.34 %
6	مجزوء الوافر	–	–	[2] 89	–	[2] 8	[4] 8	–	08	%2.59	105	03.01 %
7	مخلع البسيط	–	–	–	[30] 457	[2] 10	[8] 17	–	40	12.98 %	484	13.88 %
									108	35.06 %	905	25.95 %

جدول ج / (الأمير سليمان الموحدي): البحور المجزوءة وعدد الأبيات والأشعار:

الرقم	البحر	القصيدة				مادون القصيدة			عدد الأشعار	النسبة المئوية %	عدد الأبيات	النسبة المئوية %
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3	1				
1	مجزوء الخفيف	–	–	–	□	[1] 7	□	–	1	00.42 %	7	%00.42
2	مجزوء الرجز	–		–	[1] 14	–	[1] 2	–	2	00.84 %	16	%00.97
3	مجزوء الرّمل	–	–		–	[2] 8		–	2	00.84 %	8	%00.48
4	مجزوء الكامل	–	–	–	[1] 15	[1] 4		–	2	00.84 %	19	%01.16
5	مجزوء المتقارب	–	–		–		[2] 4	–	2	00.84 %	4	%00.24
6	مخلع البسيط	–	–	–	[1] 9	[2] 12	[1] 3	–	4	01.69 %	24	%01.46
									13	05.50 %	78	%04.76

والملاحظ: إن البحور المجزوءة شكلت ظاهرة تلفت الانتباه إليها بنسبتها المرتفعة عند الشاعر الحصري الضرير مقارنة بنسبتها عند غيره من الشعراء الذين أجرى صاحب كتاب (موسيقى الشعر) مسحا لدواوينهم[1]، وهو ما انعدم عند الأمير سليمان الموحدي الذي

[1]– إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 1965، ص193 وما بعدها.

شابه في ذلك الشاعر العباسي البحتري- وإن خالفه في عددها- ؛ إذ فاق عـــددها عنـــده الشعراء المشار إليهم من خلال الجدول:

الشاعر [1]	البحور المجزوءة	النسبة المئوية
أبو العتاهية	م.الكامل+ م.الوافر+ م.الرمل	%13
أبو نواس	-	-
البحتري	م الكامل+ م.الخفيف+ م.الرمل+ مخلع البسيط	%01.35
أبو فراس الحمداني	م الكامل+ مخلع البسيط+ م.الرمل	% 15
مهيار الديلمي	م.الرجز+ مخلع البسيط+ م.الكامل+ م.الرمل	% 09.28

وإذا كانت البحور القصيرة غير مألوفة في الشعر القديم، فقد لقيت بعض الاهتمـــام في أيام العباسيين إلا أن ذلك لم يصل عند شاعر من شعرائهم – الـــذين مسّـــهم المسح السابق- إلى ما وصل إليه عند علي الحصري، وقد يكون من دلالاته:

- إقرار الشاعر بتبحره في علم العروض ومعرفته بقوانينه الدقيقة في أكثر من موضـــع في ديوانه، يقول[2]: (الطويل)

**قَرَأْتُ أَعَارِيضَ الْخَلِيلِ وَلَمْ أَكُنْ		لأَقْرَأَهَا لَوْ كُنْتُ أُشْبِهُهُ طَبْعَا.**

- يضاف إليه ما وجدته أذنه الموسيقية من خفة هذه المجزوءات التـــي لاءمـــت الغنـــاء والتلحين، ودلت على مظهر من مظاهر التجديد في شكل القصيدة مرتبط بعنصر الإيقـــاع؛ ليجعل الشاعر من هذا الأخير سمة خاصة به.

أما الشاعر الأمير الموحدي فقد تميزت البحور المجزوءة بتنوعها لتكون ســـتة، ولم ينضم فيها كثيرا.

---

[1]- لم يشر البحث إلى الشعراء الذين خلت دواوينهم من البحور المجزوءة.

[2]-أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص389.

ولعل بحر المتدارك الموحد التفعيلة والذي عدد مقاطعه:أربعة وعشرون، وشــكله النظري: [(ص ح ح /ص ح /ص ح ص)x 4]x2

وقد استخدمه الشاعران بإيقاع آخر عرف بالخبب وعدد مقاطعه مســاويا لــلأول، ويباينه في تحول التفعيلة: (فَعِلُــنْ) (ص ح/ص ح/ص ح ص) ← (فَعْلُــنْ) (ص ح ص /ص ح ص) مما ينقص مقطعا صوتيا.

وبتأمل هذا الإيقاع المستعمل عند الشاعر الحصري بنسبة اتجاه: 0.64% ونسبة النفس: 3.55%، وبنسبة اتجاه عبد الأمير الموحدي: 0.42%، ونسبة نفس: 01.16% ، وترد في قصيدة واحدة في غرض الغزل عدد أبياتها تسعة عشر بيتا، يذكر فيهــا بحــر الخبب على غير العادة مع البحور الأخرى، يقول[1]: (الخبب)

أَدُمُــوعُ جُفُونِــكَ تَنْسَكِبُ **وَغَــرَامُ ضُلُوعِــكَ يَلْتَهِبُ**

فَكَــأَنَّ شُئُونكَ تُضْرِمُــهُ **وكَأَنَّ الدَّمْــعَ لَــهُ حَصَبُ**

أَمُذِيبُ حَشَايَ عَلَى شَحَط **هَــلاَّ وَمَــزَارُكَ مُقْتَــرِبُ**

عَجَبًا أَنْ ذُبْتُ عَلَيْكَ وَمَنْ **عَجَبِي أَنْ ذُبْتُ هُوَ الْعَجَبُ**

[...] **فَلَئِــنْ رَحَلَــتْ بِكُــمُ إِبِلٌ** **صُبْرٌ فَسَتَرْحَلُ بِــي نُجُبُ**

تَحْذِي فَيَحُــثُّ رَكَائِبَــهَا **لِتَذَكُّرِكُمْ سَيْــرٌ خَــبَبُ**

ويتجلى عزوف الشاعر الحصري– وهو الأمر نفسه بالنسبة للأمير الموحــدي– عن استعمال الشكل: (فَاعِلُنْ) (ص ح ح/ص ح/ص ح ص) ولــو مــرة واحــدة فــي قصيدتيه المؤلفتين على التوالي من: تسعة وتسعين بيتا وخمسة وعشرين بيتا.

وقد أثار هذا الإيقاع الكثير من الجدل، وما يهم البحث هــو ارتبــاط اســم علــي الحصري بوزن الخبب؛ مما جعل دارسا ينتهي إلى تأكيد ابتكار الحصري لهــذا الــوزن يقول: " وما زعمه الكثير من أن الأخفش استدرك بحرا سمّاه المتدارك، يعد في رأينا من الخرافات الغريبة؛ فكتاب الأخفش مطبوع الآن، فهو لم يذكر ألبتة هذا المتدارك، كمــا أن

[1]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص90-91.

العروضيين الأوائل حتى ابن عبد ربه، تجاهلوه تماما، والشعراء قبل الحصري لم يكتبوا ولو بيتا واحدا من هذا الوزن"[1]، يضاف إلى قوله أن أعلام العروض اللاحقين لابن عبد ربه (-328هـ) من أمثال الصاحب بن عباد (-385هـ) ، وعبقرية العربية أبي الفتح ابن جني، لم يشيروا إلى هذا البحر، ليذكره أول مرة الجوهري (-400هـ)، ولا يذكر قصة استدراك الأخفش أستاذه الخليل لا من قريب ولا من بعيد، لتذكر القضية لأول مرة في كتاب (الدر النضيد) لابن واصل الحموي (-697 هـ) [2] ؛ ويشكك حازم القرطاجني في نسبة هذا الوزن إلى العرب، بعد أن جعل مخلع البسيط وزنا قائما بذاته يقول: " ولهذا اقتضى النظر البلاغي أن يجعل وزنا (المخلع) برأسه، وليس أخذ هذا الوزن عن العرب يثبت، بل هو مثل الخبب في ذلك"[3]؛ ويمكن أن يثبت البحث شيوع هذا الوزن في المغرب العربي انتقل منه إلى الأندلس، ودلّ على قدرة الشعراء المغاربة على الابتكار ومحاولة التميز والتفرد في الجانب الشكلي الإيقاعي، يقول ابن رشيق:"والمتدارك الذي ذكره الجوهري مقلوب من دائرة المتقارب [...] وهو الذي يسميه الناس اليوم الخبب"[4].

وأمّا ما ذكره حازم القرطاجي من أن مخلع البسيط والخبب غريبان عن العرب، فيفهم منه: إن القدامى لم ينظموا فيهما، ولا يفهم من العبارة أنهما إيقاعان غير عربيين؛ بل يمكن الاطمئنان إلى النتيجة التالية: إنّ إيقاع الخبب شاع عند المغاربة، ودلّ على قدرتهم في الابتكار ومحاولة التجديد، وارتبطت هذه المحاولة بالشاعر علي الحصري الذي خلّده في قصيدته الشهيرة (يَا لَيْلُ الصَّبُّ)، وما يجعل البحث يطمئن إلى ذلك هو أن الحصري مولع بالابتكار - وسيظهر ذلك جليا -، ثم رغم كثرة استخدامه للمصطلحات العلمية في أشعاره، لم يوظف أسماء البحور إلا مرتين، وقصرهما على (الخبب)، يقول[5]:

1- مصطفى حركات: نظرية الإيقاع، ص107.

2- محمد بن حسن بن عثمان: المرشد الوافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص125-126.

3- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص240.

4- ابن رشيق: العمدة، ص123.

5- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص149.

وَاقْبَلْ غَيْـدَاءَ مُحَـبَّرَةً لَفْظًا كَالدُّرِ مُنَضَّـــدُّهُ
لَـوْ أَنَّ جَمِيلاً أَنْشَدَهَـا فِي الْحَيِّ لَذَابَتْ خُـرَّدُهُ
أَهْدَيْتُ الشِّعْرَ عَلَى شَحَطٍ وَنَدَاكَ قَرِيبٌ مَوْلِــدُهُ
مَاأَجْوَدَ شِعْرِي فِي خَبَبٍ وَالشِّعْـرُ قَلِيلٌ جَيِّـدُهُ

ويقول[1] في مدحه للمعتمد بن عباد:(الخبب)

لَوْ أَنّ َالأَرْضَ بِلاَ جَبَـلٍ وَعَلَيْهَا حِلْمُكَ لَمْ تَمِــدِ
بَشَّارٌ أَمَّكَ مُمْتَدِحًــا فَأْنَسْ بِغَرَائِبِهِ الشُّــرُدِ
يَكْبُو عَبُّودٌ فِي خَبَبِـي فَالْعَيْرُ وَرَاءَ الْمُنْجَـرِدِ
وَلَعَلَّ بِلاَدَكَ لِي وَطَـنٌ فَأَحُطُّ الرَّحْلَ عَنِ الأُجُـدِ
وَأُقَابِلُ مِنْكَ سَنَـى قَمَرٍ لَوْ قَابَلَهُ الأَعْمَى لَهُـدِي

ويخلص من استعراض إيقاعات الأوزان المستخدمة في ديواني الحصري القيرواني والأمير سليمان الموحدي إلى الخصائص الآتية:

1) إن الشاعرين نزعا منزعا محافظا في تناولهما الأغراض الشعرية متقيّدين بمقاييس العروض موظفين معظم البحور، وغاب عن ديوان الحصري بحر المضارع؛ في حين خلا ديوان الأمير الموحدي من ثلاث بحور (المضارع – الهزج – المقتضب)، ويكفي إيراد ما قاله حازم القرطاجني عن البحر الذي اشتركا في عدم استعماله: " فأما الوزن الذي سمّوه المضارع [...]، فإنه أسخف وزن سمع، ولا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا"[2].

وبخصوص بقية الإيقاعات فقد تباينت نسبة تواترها بين الشاعرين: فأما ديوان الحصري الضرير كان أكثرها الطويل وأقلها الهزج، وقد أمكن تقسيمها إلى مجموعات بمراعاة نسبة الاتجاه (عدد القصائد والمقطوعات):

- المجموعة الأولى: الطويل ثم البسيط.

[1]– أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص120.
[2]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص:234.

- المجموعة الثانية: الكامل فالوافر ثم الخفيف فالرمل.
- المجموعة الثالثة: بقية البحور.

وبالنظر إلى نسبة النفس: يرتفع إيقاع الطويل فالمتدارك ثم الخفيف والمديد.

وأما الشاعر سليمان الموحدي، فالطيل يستأثر عنده بالحضور البارز، وأقل البحور الرجز والمنسرح وقبلهما المجتث، وباعتماد المجموعات ومراعاة نسبة الاتجاه يظهر:

* المجموعة الأولى: الطويل.

* المجموعة الثانية: البسيط والكامل والمتقارب.

* المجموعة الثالثة: بقية البحور.

وبمقارنة بسيطة بين الشاعريين يبرز: محافظة الطويـــل علـــى الصـــدارة عنـــد الشاعريين، وتقهقر البسيط ليحل محله الكامل عند الأمير الموحدي، ثم انخفـــاض نســـبة الرمل والخفيف عند الشاعر الموحدي وارتفاع بحر المتقارب.

2) طرقت كل البحورغرض الغزل عند الأمير الموحدي – عذا المنسرح والرجز– ، وما يميز الحصري القيرواني فهو اعتماد جميع البحور في غرض الرثاء: ولعـــل فـــي ذلك إصرار من الشاعر على تخليد ابنه، فلم يكتف بأن رثـــاه في ديوان كامـــل يتجـــاوز ألفيـــن ومائتي بيت، بل نظم في جميع البحور بإيقاعاتها التامة والمجزوءة.

وقد أشار إلى ذلك في مواطن مختلفة من الديوان، يقول[1]:(الخفيف)

غَضِبَ الْمَجْدُ إِذْ رَثَيْتُكَ وَحْدِي ثُّـــــمَ أَغْضَى وَقَالَ أَنْتَ الأَنَامُ

أُمَرَاءُ الْكَلَامِ عِشْتَ وَمَاتُـــــوا فَهُمُ مَـــــبْدَأٌ وَأَنْتَ تَمـــــــامُ

وليتأكد بذلك: إن الإيقاعات الشعرية تستوعب جميع الأغراض، ومثالها الرثاء.

3) كثرة البحور المجزوءة خاصة مخلع البسيط، وما فيه من إيحاءات الابتكار، وقد يعجب البحث ما أورده حازم القرطاجني في حديثه عن مقصّرات البحور (المجـــزوءات) يقول: " إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجـــود

---

[1]– أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص370.

التناسب وحسن الوضع؛ فإن أزيل عنهما بعض أجزائهما، ذهب الوضع الذي بـــه حســـن التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصّراتها طيب لذلك، وغيرهما من الأعـــاريض قد يوجد في مقصّراته طيب ذلك، وغيرهما قد يوجد في مقصّراته ما يكون أطيـــب منـــه [...] وإذا كانت الأوزان التامة كالآباء وهذه المقصّرات المقتضبة كالأبناء، وإذا لـــم يلـــد الكريم إلا كريما، كان أحسن له أن لا يلد"[1].

ويتبين سبب عزوف علي الحصري عن إيراد مجزوء البسيط والاكتفـــاء بمخلعـــه الذي يباينه في الإيقاع، ليعد إيقاعا خاصا لا يفسد من حسن التركيـــب والتنـــاهي فـــــي التناسب المميزين للبسيط التام؛ وقد يكون لدلالة المجزوء على الأبناء ما يجعـــل اختيـــار الحصري هذه الإيقاعات مع الإيقاعات التامة الآباء تأكيدا لثنائية المعنى (أب = ابن) في رثائه، ويتم التكافؤ بين الإيقاع والدلالة على الشكل التالي:

(أب = ابن) ⇔ (إيقاع تام، إيقاع مجزوء)، وهذا التكافؤ يحتاج إلى دراسة معمقة.

ويتجلى من ذلك: إن الحصري الضرير حاول الابتكار في الجانب الإيقاعي محافظا على نظام القصيدة العربية جاعلا هذا النظام الإيقاعي يصدر عن نفسه، وسار الأميـــر الموحدي على طريقة الشعراء القدامى، وأولى بحر الكامل أهمية كبيرة في شعره.

.<u>القافيـــة:</u>

تتداخل القافية مع الوزن ليشكلا المقوم الصوتي الإيقاعي المنتظم، وإذا كان الوزن عنصرا أساسيا في الإيقاع الشعري؛ فإن القافية من عناصره تحدد الإطار المعين للشـــعر، وتكرارها في نهاية الأبيات " يشبه الفاصلة الموسيقية التي تتردد، فتـــؤثر فـــي المتلقـــي، وتعمق الإحساس بإيقاع الشعر"[2]، والوزن إطار عام للموسيقى المشكلة للقصيدة في حـــين تربط القافية العلاقات بين الأبيات بتحديد النهاية، وبتكريرها يحدث النغم، وهي أوضح ما

1– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص238.

2– حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختـــار للنشـــر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

في البيت:" لأن الشعر موضع الترنم والغناء وترجيع الصــوت ولاسـيما فــي أواخــر الأبيات"[1].

وقد كثرت الدراسات التي تناولت تعريف القافية، وانطلقت من اختلاف القدماء فيه، وسيكتفي البحث بإيضاح اعتماده موقف ابن رشيق المؤيد لرأي واضع علــم العــروض يقول: " ورأي الخليل عندي أصوب، وميزانه أرجح"[2]، لأنه مبني على أســاس صــوتي يعتمد التوالي المقطعي، وتكون القافية بذلك: هي العناصر الصوتية التي تلتزم في آخر كل أبيات النص الشعري.

بيّن استقراء أشعار الشاعريين الحصري القيرواني والأمير سـليمان الموحــدي استخدامهما لقواف متنوعة تمت دراستها بالاعتماد على حركة حرف الروي مــن حيــث التقييد والإطلاق:

1)أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق:

أ- القافية المقيدة: ويميزها انتهاؤها بروي ساكن، وقد وردت في شكلين:

أ-1. القافية المقيدة المجردة: استخدمها الحصري الضرير بنسبة الاتجاه: 3.57% ونسبة النفس: 06.28%، وقد وظفت في القصيدة وفي ما دونها (المقطعة)، والأمير الموحــدي استخدمها بنسبة اتجاه: 02.54%، ونسبة نفس: 01.54% وهي نسب تكاد تكون متقاربة.

أ-2. مقيدة بردف: استخدمها الحصري بنسبة اتجاه: 0.64 %، وتنخفض نســبة الــنفس لتصل إلى:00.14%، في حين استخدمها الحصري بنسبة أكبر، نسبة اتجــاه: 03.81%، ونسبة نفس: 04.81%.

أ-3. مقيدة بتأسيس: استخدمها الأمير الموحدي بنسبة اتجاه: 00.42%، وبنســبة نفــس: 00.24%، وانعدمت في ديوان الحصري الضرير.

ب-القافية المطلقة: وحرف رويها متحرك، جاءت بأشكال ستة في ديوان الحصري القيرواني، وبخمسة أشكال في ديوان الأمير الموحدي:

---

[1]- محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص174.

[2]- ابن رشيق: العمدة، ص135.

ب-1.المطلقة المجردة: جاء ترتيبها ثانيا في ديوان الحصري بنســبة اتجــاه: 31.81% ونسبة النفس: 32.06%، واقتصرت على القصائد متوسطة الطول والمقطعات، وتصدرت قوافي الأمير الموحدي شاملة القصائد وما دونها من مقطعــات ونتــف، بنســبة اتجــاه: 48.72%، ونسبة نفس: 50.81% مستحوذة على نصف الديوان.

ب-2.المطلقة بردف: وقد شكلت نصف القوافي في ديوان الحصري الضرير بنسبة اتجاه: 50.97% ونسبة نفس: 49.01%، وجاءت ثانية في ديوان الأمير الموحدي بنسبة اتجــاه: 27.96%، ونسبة نفس: 29.95%، وقد التزما بالألف حرف مدّ، وراوحا بين الواو والياء متقيدين بالمقاييس العروضية.

ب-3.المطلقة بتأسيس: اختصت بالقصائد القصيرة والمقطعات في ديوان الحصري بنسبة اتجاه: 4.54% ونسبة نفس تراجعت إلى:2.63%، وارتفعت نسبتها في ديوان الســليمان الموحدي بنسبة اتجاه: 07.20%، ونسبة نفس: 06.90%، ولم يخــالف الحصــري فــي ورودها مع القصائد والمقطعات عدا استعمالها في النتف.

ب-4.المطلقة بخروج: وتواترها ضعيف مقارنة ببقية أنواع، فنســبة الاتجــاه: 1.29% وترتفع نسبة النفس إلى: 7.77% ، ويخالف ديوان الأمير الموحدي ذلك؛ إذ ترتفع نســبة الاتجاه: 05.50%، لتنخفض نسبة النفس: 03.30% .

ب-5.المطلقة بردف وخروج: غلبت على المقطعات ونسبة الاتجــاه مرتفعــة: 6.16% لتتراجع بنسبة نفس:01.66،%، تشابهت نسبة الاتجاه 03.81% ونسبة النفس 03.54% في ديوان الأمير الموحدي وإن ظهرت في مختلف أنواع النصوص الشعرية.

ب-6.المطلقة بتأسيس وخروج: اختص بها ديوان الحصري الضرير، وهي أقل القوافي المطلقة تواترا بنسبة اتجاه: 0.64% ونسبة نفس:0.43%.

ويظهر من خلال استقراء القوافي المقيدة والقوافي المطلقة: إن الشاعرين المغربيين قد نزعا منزع القدامى؛ فلم تتجاوز نسبة الاتجاه في النوع الأول: 4.22%، وإن ارتفعــت نسبة النفس فيها:6.42 % في ديوان الحصري، ونسبة اتجاه: 06.77%، ونســبة نفــس

06.11: % في ديوان الأمير الموحدي، وهي تقترب " من نسب القافيــة المقيــدة التــي ضبطها (ابن الشيخ) في شعر أبــي تمــام: (2%)، والبحتــري: (3%)، وفــي أشــعار (الأغاني): 4.51%"[1]، لتكــون نســبة الاتجــاه فــي النــوع الثــاني:95.77% ونســبة نفس:93.57% بالنسبة لديوان الحصري الضرير، ونسبة اتجاه: 93.22%، ونسبة نفس: 96.20% في ديوان الأمير سليمان الموحدي، والجدولان الآتيان يوضحان ذلك:

جدول <u>أنواع القوافي المستخدمة بالاعتماد على التقييد والإطلاق في ديوان الحصري</u> :

الرقم	نوع القافية	القصيدة				مادون القصيدة		عدد الأشعار	النسبة المئوية%	عدد الأبيات	النسبة المئوية%
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3				
1	مقيدة مجردة	-	[2] 162	[1] 37	-	[1] 5	[7] 15	11	%3.57	219	%06.28
2	مقيدة بردف	-	-	-	-	-	[2] 5	2	%0.64	5	%00.14
3	مقيدة بتأسيس	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
4	مطلقة مجردة	-	-	[16] 699	[23] 265	[13] 60	[46] 94	98	%31.81	1118	%32.06
5	مطلقة بردف	-	[6] 449	[9] 41	[44] 603	[14] 64	[84] 176	157	%50.97	1709	%49.01
6	مطلقة بتأسيس	-	-	-	[7] 78	-	[7] 14	14	%4.54	92	%02.63
7	مطلقة بخروج	[2] 218	-	[1] 49	-	-	[2] 4	5	%1.61	271	%07.77
8	مطلقة بردف وخروج	-	-	-	[1] 10	[3] 16	[15] 32	19	% 6.16	58	%01.66
9	مطلقة بتأسيس وخروج	-	-	-	[1] 13	-	[1] 2	2	%0.64	15	%00.43
								308	**%100**	**3487**	**%100**

[1]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص40.

جدول <u>أنواع القوافي في ديوان الأمير سليمان الموحدي:</u>

الرقم	نوع القافية	القصيدة				مادون القصيدة		عدد الأشعار	النسبة المئوية%	عدد الأبيات	النسبة المئوية%
		100<	61-99	31-60	7-30	4-6	2-3				
1	مقيدة مجردة	-				[3] 15	[3] 7	6	%02.54	22	%01.34
2	مقيدة بردف	-	-		[4] 59	[2] 8	[3] 7	9	%03.81	74	%04.52
3	مقيدة بتأسيس	-	-	-	[1] 4	-	-	1	%00.42	4	%00.24
4	مطلقة مجردة	-	-	[1] 34	[46] 534	[38] 180	[30] 73	115	%48.72	821	%50.18
5	مطلقة بردف	-		[1] 35	[30] 310	[21] 112	[14] 33	66	%27.96	490	%29.95
6	مطلقة بتأسيس	-	-	-	[7] 71	[7] 35	[3] 7	17	%07.20	113	%06.90
7	مطلقة بخروج		-		[3] 26	[4] 16	[6] 12	13	%05.50	54	%03.30
8	مطلقة بردف وخروج	-	-	-	[5] 43	[2] 9	[2] 6	9	% 03.81	58	%03.54
9	مطلقة بتأسيس وخروج	-	-	-		-					
								236	**%100**	**1636**	**%100**

وبمراعاة حركة الرويّ (المجرى) تبين أن المجرى المكسور عدد نصوصه ســتة ومائة نص، ونسبتها 34.61% وجملة أبياتها سبعة ومائتان وألف أي بنسبة 34.61% ، مثلت في شعر علي الحصري من هذا المجرى خاصة (الراء) – (الدال)، وبنسبة أقل

(النون) وهي أكثر حروف الرويّ تواترا، وتتراجع مع (اللام) ، وغاب هـــذا المجـــرى في:(الجيم)، ولم يرد إلا في مقطعة مع (الطاء) ثم (العين)، وقد اندرجت تحته ستة أشكال:

/سِ ، 2/سِ هِـ/هَا ، 3/ر سِ، 4/رسِ هِ /هَا، 5/رسِ هْ، 6/ت د سِ

1-ترى قَبَّلَتْكِ الرّيحُ عَنِّي وبلّغتْ من السرِّ ما استودعتها حين هَبَّتِ(الطويل)/(د:ص214)

2-قَيْـــرَوَانُ جَدِّكَ لاَ مِنْبَـــرٌ كَمِنْبَـــرِهَـــــا (المقتضب)/(د:ص324)

3-حَالَفْتُ فِيكَ البُكَا كَأنِّـــي وَرْقَاءُ تَبْكِي عَلَى فِـرَاخِ (مخلع البسيط)/(د:ص463)

4-أَهْوَى بَلَنْسِيَةَ وَمَا سَبَبُ الْهَوَى إلاَّ أَبُو الْعَبَاسِ أُنْسُ غَرِيبِهَا (الكامل)(د:ص116)

5-سَرَّنْي لَمَّـــا انْدَمَـــى لَوْ حُمِدَتْ عُقْبى رُعَـافِـــــهْ (مجزوء الرمل)/(د:ص410)

6-**نَفرِّطُ فِي الْعُمْرِ الذَّاهِبِ وَنَغْتَرٌّ بِالأَمَـلِ الْكَـاذِبِ** (المتقارب)/(د:ص127)

أما الشاعر الأمير سليمان الموحدي فقد ارتفع هذا المجرى، وأخذ الصـــدارة بنســـبة اتجاه: 39.83% ، وعدد النصوص أربعة وتسعون نصا، مجموع أبياتها تســعة وســتون وخمسمائة بيت بنسبة نفس: 34.77%، أكثره فـــي رويّ (البـــاء) و(الـــدال) و(النـــون، واندرجت تحته سبعة أشكال:

/سِ ،2/س هْ 3/سِ هـ/هَا ، 4/ر سِ، 5/رسِ هِ /هَا، 6/رسِ هْ، 7/ت سِ

1.**خَيَالُكِ فِي عَيْنِي وَشَخْصُكِ فِي قَلْبِي فَعَهْدِي سَوَاءٌ فِي الْبِعَادِ وَفِي الْقُرْبِ**(طويل د/ص94)

2.**اِرْغَبْ إِلَى الرَّحْمَنِ يَا مَنْ رَأَى خَطِّـــيَ أَنْ يَعْفُوَّ عَنْ كَاتِبِهْ** (سريع د/ص 158)

3.**بَيْتُ حِلْمٍ أَتَيْتُـــهُ أَشْتَكِـــي طُولَ هَجْرِهِ** (مجزوء الخفيف د/ص 113)

4.**أَمَنْزِلَنَا الأَسْنَى سُقِيتَ وَعُمِّرَتْ مَعَاهِدُكَ الْعُلْيَا بِكُلِ سُرُورِ** (الطويل د/ص141)

5.**صَبٌّ يَذُوبُ صَبَابَةً لِبعَادِهِ وَيَحِنُّ نَاظِرُهُ لِطُولِ سُهَادِهِ** (الكامل د/ص65)

6.**مَا يَقُولُ الْفَقِيهُ فِيمَنْ رَأَيْنَا يَضْرِبُ الأَرْضَ نَابِيًا عَنْ رُبُوعِهْ** (الخفيف د/ص130)

7.**مَرَرْتُ عَلَى مُغْنَى الأَحِبَّةِ بَعْدَمَا مَحَا رَسْمَهُ كَرُّ الضُّحَى وَالأَصَائِلِ**(طويل د/ص47)

ثم المجرى المفتوح وعدد نصوصه في ديوان الحصري الضـــرير ثلاثـــة عشـــر وتسعمائة نص، بنسبة اتجاه: 26.18%، وترتفع نسبة النفس:35.38% مشكلة أكثر مـــن

ثلث أبيات الديوان، وكثر استخدام الروّي المفتوح فــي: (الجــيم)، (الســين)، (الضــاد)، (الطاء) و(العين)، ثم (اللام) التي تعد من بين الحروف الأكثر تواترا، وقلّ هذا المجــرى في:(الميم)، وغاب في: (الهمزة) و(الخاء)؛ أما ديوان الأمير الموحدي فجاءت نسبة اتجاه هذا المجرى: 22.88% بمجموع أربعة وخمسون نصا، وبنسبة نفــس: 24.32% عــدد أبياتها ثمانية وتسعون وثلاثمائة بيت، أكثر منه الشاعر في (اللام)، (القاف).

وضمَّ ديوان الحصري تسعة أشكال:

1/سَ، 2/سَ ةْ، 3/سَ ةُ/هَــا ، 4/ر سَ، 5/رسَ ةْ ، 6/رسَ ةُ/هَــا،7/ت سَ، 8/ت سَ ةْ، 9/ت سَ هَا.

1. **أَيُّ هِلاَلٍ خَبَا وَقَدْ بَزَغَا وَأيُّ سَيْفٍ نَبَا وَقَدْ نَبَغَــا** (المنسرح)/(د:ص401)

2. **فَاجأَتْنَا وَالْمَنُونُ مُنْتَظَرَهْ مِنْ جَامِعِ الطَّيِّبَاتِ مُخْتَصَــرَهْ** (المنسرح)/(د:ص128)

3. **مُقِّرُ الْعَيْنِ أَسْخَنَهَــــا وَمُسْلِي النَّفْسِ أَحْزَنَهَــــــا** (مجزوء الوافر)/(د:ص381)

4. **دَاوَوْكَ مِنْ عِلَّتَيْكَ حَــتَّى تَسَلَّلُــوا مِنْهُمَا لِــوَاذَا** (مخلع البسيط)/(د:ص465)

5. **دِينُكَ أَغْلَى الْعُلِوق عِلْقًــا إِيَّاكَ بِالْبَخْسِ أَنْ تَبِيعَــــــهْ** (مخلع البسيط)/(د:ص399)

6. **لاَ أَشْتَهِي الدُّنْيَا وَلَوْ أَنَّنِي مُتَوَّجٌ أَمْلِكُ أَجْوَازَهَــــــا** (السريع)/(د:ص337)

7. **فِي كُلِّ أَرْضٌ مــوْطِنٌ يُعْرَفُ فيه جــاهُنَــا** (مجزوء الرجز)/(د:ص130)

8. **إِنْ كَتَمْــتُ الْهَوَى فَقَــدْ صَارَ سِرِّي عَلَــانِــيَــهْ** (مجزوء الخفيف)/(د:ص115)

9. **شِبْلُ الشَّرَى لَمَا رَمَى سَهْمُ الرَّدَى صَــادَفَــــهُ** (مجزوء الرجز)/(د:ص409)

وحوى ديوان الموحدي سبعة أشكال:

1/سَ، 2/سَ ةْ، 3/سَ ةُ/هَا ، 4/ر سَ، 5/رسَ ةْ ، 6/رسَ ةُ/هَا،7/ت سَ:

1. **أَقِلْ عَثْرَةَ الدُّنْيَا وَإِنْ عَظُمَتْ ذَنْبَا فَقَدْ مُلِّئَتْ مِنْ حَدِّ صَارِمِكُمْ رُعْبَا** (طويل د/ص33)

2. **وُجُوهُ الأَمَانِي بِكُمْ مُسْفِرَهْ مُضَاحِكَةً لِي مُسْتَبْشِرَهْ** (المتقارب ص/د146)

3. **ستَعْلَمُ نَفْسٌ قَدْ قَضَى الله نَحْبَهَا بِأَيَّةِ مَا كَانَتْ تُجَاهِرُ رَبَّهَا** (طويل د/ص153)

4. **خَلِيفَةُ الله إِنْ تَشْكُرْكَ أَنْدَلَسٌ تَشْكُرْكَ مَعَنى وَإِنْ تَشْكُرْكَ إِفْصَاحَا** (البسيط د/ص 30)

5.مَا الشَّيْئُ إِنْ تَبْحَثْ عَلَى تِبْيَانِهِ هُوَ مَيِّتٌ لاَ تَطْمَعَنَّ زِيَادَهْ (الكامل د/ص 114)

6.أَقُولُ لِرَكْبٍ أَدْلَجُوا بِسُحَيْرَةٍ قِفُوا سَاعَةً حَتَّى أَزُورَ رِكَابَهَا (الطويل د/ص 49)

7.إِلَيْكَ إِلَهِي قَدْ قَصَدْتُ بِحَاجَتِي وَحَسْبِيَ أَنِّي قَدْ قَصَدْتُكَ رَاغِبَا (الطويل د/ص157)

والمجرى الأخير هو المضموم، وعدد النصوص في ديوان الحصــري القيروانــي ثمانون نصا، بنسبة اتجاه: 25.97%، وارتفعت نسبة الــنفس لتصــل:32.77%، وعــدد الأبيات: ثلاثة وأربعون ومائة وألف، أكثرها: (الهاء)، وانعدم فـــي: (الــواو)، ولا يكــاد حرف يخلو منه، وبالنظر إلى ديوان الموحدي فقد ارتفع عــدد الأبيــات مقارنــة بعــدد الأشعار؛ إذ نسبة النفس: 34.77% بتسعة وستين وخمســمائة بيــت، ونســبة الاتجــاه: 30.93%، عدد النصوص ثلاثة وسبعون نصا، أكثرها (الراء)، (العين).

وظهر في أشكال سبعة في ديوان الحصري:

1/سُ،2/سُ هْ،3/ سُ هُ،4/رسُ،5/ رسُ هُ/هَا،6/ت سُ ،7/ت سُ/هُ

1/ **لاَ جَــلاَ أَحْزَانِيَ الْجَلَــدُ لاَ خَلاَ مِنْ ذِكْرِكَ الْخَلَــدُ** (المديد)/(د:ص308)

2. **يَا نُورَ عَــيْنِي فَقَدْتُــهْ وَفِي الْفُــؤَادِ وَجَدْتُـــــهْ** (المجتث)/(د:ص384)

3. **يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَـــدُهُ أَقِيَّامُ السَّاعَةِ مَوْعِـــدُهُ** (الخبب)/(د:ص143)

4. **جَنَّاتُ عَدْنٍ حَلَلْتَ فِيــهَا أَفْلَحْتَ فَلْيُهْنِكَ الْفَــلاحُ** (مخلع البسيط)/(د:ص462)

5. **ثِقْ بِالإِلَهِ وَلاَ تَخَفْ مِنْ ظَالِمٍ كَمْ مِنْ مُرِيدُكَ وَالإِلَهُ يُرِيدُهُ** (الكامل)/(د:ص261)

6.**غَرِقْتُ وَلاَمَاءٌ سِوَى فَيْضُ أَدْمُعِي جَرَتْ وَالأَسَى فِي بَاطِنِ الصَّبْرِدَامِغُ**(الطويل)/دص230

7.**أَهَوَاكُمْ جَــدَّ مَازِحُـــــهُ وَالْحِمَــى لَمْ يَدْنُ نَــازِحُــهُ** (المديد)/(د:ص121)

أما في ديوان الأمير الموحدي فورد في أشكال سبعة:

1/سُ،2/سُ هْ،3/ سُ هُ،4/رسُ،5/ رسُ هُ/هَا،6/ت سُ ،7/ت سُ هْ

1.**أَدُمُوعُ جُفُونِكَ تَنْسَكِبُ وَغَرَامُ ضُلُوعِكَ يَلْتَهِبُ** (الخبب د/ص 90)

2.أَيَا صَاحِبَيَّ إِذَا جِئْتُمَا دِيَارَ الْحَبِيبِ وَلاَ أَذْكُرُهْ (المتقارب د/ص 117)

3.يَا رَاقِدًا مِلْءَ عَيْنَيْهِ يُهَدِّئُهُ لِينُ الْفِرَاشِ وَعَيْنُ اللهِ تَرْصُدُهُ (البسيط د/ص 155)

4.ضَاءَتْ بِنُورِ إِيَابِكَ الظَّلْمَاءُ وَتَبَاشَرَتْ بِقُدُومِكَ الأَرْجَاءُ (الكامل د/ص 23)

5.لله يَوْمٌ أَيْنَعَتْ ثَمَرَاتُهُ سَفِرَتْ لَنَا عَنْ وَجْهِهَا لَذَّاتُهُ (الكامل د/ص 83)

6.وَلِي صُحْبَةٌ لَمْ يَسْأَمُوا طُولَ صُحْبَتِي وَمَا مِنْهُمُ إِلاَّ مُوَاتٍ مُسَاعِدُ (طويل د/ص129)

7.أَرِقْتُ لِبَرْقٍ لاَحَ مِنْ نَحْوِ أَرْضِكُمْ فَبِتُّ اشْتِيَاقًا لِلْحَبِيبِ أُسَامِرُهْ (طويل د/ص 84)

والجدولان الآتيان يوضحان توزيع القوافي حسب المجرى:

وتصنيف قوافي ديوان الحصري القيرواني حسب المجرى يكون:

القافية	عدد الأشعار	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجرى المكسور	106	% 34.41	1207	% 34.61
المجرى المفتوح	109	% 35.38	913	% 26.18
المجرى المضموم	80	% 25.97	1143	% 32.77
المجرى الساكن	13	% 4.22	224	% 06.42

وتصنيف قوافي ديوان الأمير سليمان الموحدي حسب المجرى يكون:

القافية	عدد الأشعار	النسبة المئوية	عدد الأبيات	النسبة المئوية
المجرى المكسور	94	%39.83	569	% 34.77
المجرى المفتوح	53	% 22.88	398	%24.32
المجرى المضموم	73	% 30.93	569	%34.77
المجرى الساكن	16	% 06.77	100	%06.11

*وبالرجوع إلى وضع اللسان وموقعه من الحنك وحركة اندفاعه إلى أمام أو إلـــى خلف يتبيّن: إن " الكسرة والفتحة حركتان أماميتان والضمة خلفية"[1]، وهو ما يجعل: حـــظ

[1]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص204.

المجرى في شعر علي الحصري يكبر إذا كانت الحركة إلـــى الأمـــام، ويوافقـــه الأميـــر الموحدي في ذلك إلا أن الضمة تنوب عن الكسرة.

*يلاحظ كثرة استخدام الشاعرين المغربيين للهاء بعـــد حـــرف الـــروّي ســـاكنة ومتحركة، وما في الهاء الساكنة من قيمة في إبانة الحركة، وقد يدل ترجيعهـــا – وهـــي صوت مهموس يحتاج إلى بذل جهد تنفسي في الكلمات المنتهية بها– على الجهد وصعوبة التحمل.

وأما الهاء المتحركة بحركة قصيرة أو بحركة طويلة يقول عنها حسن عباس:" أما حالات الحزن والشجن والتوجع وهي أعلق في طيات النفس وحشايا القلب، فقد وضع لها هذا الحرف بعيدا عن الأنظار خلف ستائر من أصوات الحروف"[1]، وعدّها بـــذلك أقـــدر الأصوات على التعبير إيحاء عن مشاعر اليأس والأســـى والشـــجن، ووصـــف صـــوتها "بالمأساوي" .

*وبمقارنة نسب المجرى، واعتمادا على تتبع[2] شكري عياد للقوافي المطلقة في كل من (اللزوميات)، وديوان **البحتري**، يضاف إليهما ديوان **أبي تمام** :

ديوان الشاعر	مجرى الكسرة	مجرى الضمة	مجرى الفتحة
أبو تمام	% 51	%32.5	%14.5
البحتري	%55	%37.5	%14.5
علي الحصري	%34.41	%25.97	%35.38
الأمير الموحدي	%39.83	%30.93	%22.88
اللزوميات	%46	%29.5	% 20

[1]– حسن عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص204.

[2]– محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب، ص40.

يتضح من الجدول: إن ديوان الأمير الموحدي لم يباين في حركات المجرى شـــعر الشعراء العباسيين؛ في حين إن مجرى الفتحة في أشعار الحصري القيرواني الضرير قـــد أخذ الصدارة، وعرف بذلك ارتفاعا، وتراجعت الكسرة، وقد حافظت القوافي المطلقة على ارتفاع نسبة تواترها.

وتنويع أشكال القوافي في شعر الشاعرين يبرز ثراءهـــا وكثافتهـــا، وقـــد جعـــل الشاعران حرف الروّي في أكثر الأنواع آخر عناصر القافيـــة، ثـــم يصـــلانه بحـــروف الإطلاق، وفي أكثر الحالات يعتمدان الهاء بصائت طويل أو قصير- خاصة في الرثـــاء للأول وفي الغزل للثاني-.

فدراسة المستوى الصوتي الإيقاعي المنتظم في ديوان الحصري الضرير أظهـــرت شاعرا مبتكرا في مجال الإيقاع الوزني، مبتدعا في مجال القافية كثيرا ما يربط أول البيت بآخره، راكبا صعب الحروف العربية ليطوعها في أشعاره، معتزا بمغربيته حـــين نظـــم أشعاره على حروف الهجاء المغربية التسعة والعشرين دون أن يغفل ما حملته الإيقاعـــات المنتظمة من دلالات الحزن وحسرة فراق الحبيب، في حين ساير الأمير الموحدي طريقة النظم في الشعر القديم خاصة العباسي منه.

وسيخصص المبحث الثاني من هذا الفصل لدراسة الإيقاع الداخلي مقتصرا علـــى جمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من المغرب الأوسط هو **الأمير ســـليمان أبـــو الربيـــع الموحدي**، للتأكد من حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي بالحركة النفســـية الداخليـــة، وبفـــورة الشعور وجيشانه، وهو ما يجعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثيـــر المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري.

4-2 / جمالية إيقاع الأنا:

الإيقاع هو المركز الذي يتحد عنده الشكل والمضمون، والنقطة التي تلتقي عنـــدها المتناقضات، وتجعل اللامحدود محدودا دون أن يفقد خصوصيته، فاللفظ الساكن ظاهريـــا قد يكتسب من خلال طريقة إبداعه وتأليفه شاعرية تزيده حركيـــة داخـــل ذاك الســـكون، وينشأ عنها جوهر الجمال الحقيقي.

وإذا برز الإيقاع عنصرا أساسا في البناء الشعري، فلأنه يتلاحم مع بقية العناصر المشكلة للنص، ويصارع المعنى كاشفا الصراع داخل بنية العمل الشعري، فهو " ليس إشارة بسيطة؛ بل هو نظام إشاري مركب ومعقد مكون من العديد من الإشارات، بل إن كل عنصر من عناصره هو في حد ذاته نظام إشاري مكون من إشارات هي مفرداته"[1]، ليتعمق بذلك دوره في النص الشعري، بعده من أبرز علامات النص؛ إذ " إنه قد يبدو صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد المعنى ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة"[2].

والإيقاع بحركيته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص، يشكل قوة شعرية جمالية يصعب القبض عليها أو محاولة حصرها وضبطها، مشكلة عزفا شخصيا يتفرد به الشاعر، وبقدر ما يكون تمايزه عن غيره من المبدعين يكون تفرده وأصالته؛ إذ الإيقاع أهم عناصر الشعر وأبرز صفاته.

وإذا كانت جمالية الإيقاع لا تتبدى في طبيعة الأصوات في ذاتها، وإنما هي في الواقع إيقاع النشاط النفسي المبرز للمعنى وللشعور، فيقوى ارتباط حركة الإيقاع بالحركة النفسية الداخلية وبفورة الشعور وجيشانه، لتتجلى بذلك " أهمية الإيقاع الشعري في بناء الدلالة العامة للعمل الشعري ومدى إظهار الوشيجة الرابطة بين ما لنغم القصيدة وإيقاعها من صلة بأحاسيس الشاعر؛ إذ تتماهى إيقاعات العمل مع الارتعاشات الأولية لإبداع الشاعر، فتخرج ملونة بلون من الموسيقى الهادفة"[3]، التي تجعل هذا الجانب الجمالي في الإيقاع يلتحم بوزن القصيدة، وتتجاوب الأصوات والحروف بجرسها الخاص مع رنين صدى جسم القصيدة محققة إثراء الأوتار الشعرية.

---

[1]- سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب،دار نوارة للطباعة والنشر،القاهرة، ط1، 1996،ص33.

[2]- نفسه، ن .ص.

[3]- رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)،منشأة المعارف، الإسكندرية،ط 1،1998،ص62.

وتبرز أهمية الإيقاع بالنظر لأحوال الذات المتلقية له، إذ لا يتكامل الأثر الفنـــي إلا إذا تداخلت في مكوناته والتقت في رحابه " طاقتان: الطاقة الكامنة في النص وهي تعـــج بالحركة والامتداد بكلماتها التعبيرية وصورها الفنية وقيمتها الموسيقية وتراكيبها البلاغية، والطاقة المنبثقة عن التلقي وهي حياة تتصف أيضا بالحركة والامتداد والتقابل لكنها تحمل حيزا من خبرات جمالية وثقافية مختلفة تتصالح أحيانـــا، وتلتقـــي الطاقتـــان فتتـــداخلان وتتناغمان"[1]، لإبداع الأثر الفني الجمالي.

وبالتركيز على ظاهرة إيقاعية تختص بهـــا لغـــة الشـــعر وحـــده تحـــدث عنهـــا العروضيون في باب القصر أو التقصير وأدرجت في باب الضرورة الشعرية، وتحديـــدا في إيقاع الضمير المنفصل (أنا)، والتفت إليها بعض دارسي الأصوات في تفريقهم بـــين ظاهرة تطويل المقطع الصوتي أو تقصيره، يقول: أحد الدارسين " ويتم تقصير الألف في كلمة (أنا) في معظم الأبيات ولاسيما إذا كانت متبوعة بساكن"[2]، لتجاوز التقاء الســـاكنين الممتنع عروضيا في حشو البيت.

وقبل هؤلاء أثار هذا الضمير خلافا بين النحويين في تفسير إثبات ألفه أو حـــذفها في حالتي الوقف والوصل، وفي كونها أصلية أم خلاف ذلك، ورأى البصريون[3] أن أصل الضمير (أَنَا) هو الهمزة والنون (أَنَ)، والألف الأخيرة زائدة عن بنيته جيء بهـــا فـــي الوقف لبيان فتحة النون، لأن فتحتها تسقط في الوقف، وكتب الضمير بالألف خوفا من أن تلتبس بـــ (أن) الحرفية، لسكون النون في الوقف، قال سيبويه في بـــاب (مـــا يبينـــون حركته وما قبله متحرك): " وقد استعملوا في هذا شيء من هذا الألف فـــي الوقـــف [...] ومن ذلك قولهم: أنا، فإذا وصل قال: أنَ، أقول ذاك ولا يكون في الوقف فـــي (أنـــا) إلا

1– نعيم اليافي :عودة إلى موسيقى القرآن، مجلة التراث العربي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، عدد25–26،تشرين الأول–كانون الثاني،1986–1987،ص96.

2– ابراهيم خليل: في اللسانيات ونحو النص، ص173.

3– ابن برهان العكبري: شرح اللمع،تح فائز فارس، الكويت،ط 1 ،1984،ص483/2.

بالألف"[1]، ليكون بذلك أصل (أنا) هو الهمزة والنون، وما يلحقه من ألف وتاء وميم ونون علامات لبيان النوع والعدد.

وخالف رأي الكوفيين[2] ذلك، وذهبوا إلى أن الألف بعد النون من نفســها، ليكــون الضمير من مجموع الحروف الثلاثة المكونة له، وأثبتوا الألــف فــي حــالتي الوصــل والوقف؛ لتكون من أصل الكلمة ومن بنية الضمير وتمامه وليست زائدة، والكلام يطــول حول هذه المسألة.

وإذا تبين لنا من خلال الفصول السابقة أن قصائد شعراء المغرب لا تكاد تخلو من ذكر (الأنا) متحدثة أو موضوع حديث، مشكلا حضورها البارز في الشعر العربي قديمه وحديثه ظاهرة تستدعي الاهتمام والدراسة، وقد لفتت هذه المســألة أنظــار كثيــر مــن الدارسين المحدثين، فخصصوا لها دراساتهم أو بعضا منها[3]، معتمدين على مناهج مختلفة، وأغلب هذه الدراسات ركزّت على الجوانب الاجتماعية ومزجتهــا بالمنــاحي النفســانية محاولة ربطها بالسياق التاريخي، وقلّما أُلْتُفِتَ إلى هذه الظاهرة بالانطلاق من النص ذاته، ففي دراسة (لأنا) المتنبي رأى صاحبها أن " المتنبي أول من أعطى للإنسان قيمة بوصفه فردا في المجتمع، إن استعماله كلمة (أنا) و(أنّي) أو صيغة المتكلم في كثير من أشعاره، وأمام الأمراء والسلاطين، إنّما هو إيمان بقيمة الإنسان، فلم يكن قبلــه مــن يســتطيع أن يعتني بوجوده وكيانه جهرا بغير السلاطين والأمراء"[4].

ويذهب آخر إلى رأي مناقض للسابق إذ يرى " أن استخدامه للضمير (أنا) كــان بقصد تحدي (المجموع) الذي ظلمه، بل أكثر من ذلك كان أبو الطيب يحاول طمس معالم

[1]– سيبويه: الكتاب،ص 163/4–164.

[2]– ابن برهان العكبري: شرح اللمع،ص483/2، ووافق ابن مالك الكوفيين، يقول:" الصحيح أن (أنا) بثبوت الألف وقفا ووصلا هو الأصل، وهي لغة بني تميم" ينظر– ابن مالك: شرح التسهيل، تح عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد،دار الكتب العلمية،بيروت،2001،ص137/1.

[3]– حسين الواد: جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير. وأيضا صالح الزامل: تحول المثال.

[4]– علي الشوك: الثورية في شعر المتنبي، مجلة المثقف، عدد 17، 1960، ص14، ينظر صــالح الزامــل : تحــول المثال، ص39.

هذا المجموع باختفاء (نحن) من لغته الشعرية "[1]، ليتعدى ذلك إلى تفسير هيمنة صـــوت الأنا بدلالات الكبت والتعويض.

وإذا ما تجاوزنا تفسير هذه الظاهرة بمقاييس الثورة واللاشعور وإطلاق الأحكـــام وتعميمها، وأدركنا الوظيفة المزدوجة للضمير " هذه الازدواجية التـــي يحملهـــا الضـــمير ستسمح لنا أن نميز بين الضمير والشخص، فالضمير هو الملفوظ اللغـــوي فـــي صـــيغته المعروفة، والشخص هو المعنى الخارجي"[2]، و بالاستناد إلى الإيقـــاع الـــداخلي الـــذي لا يكشفه ظاهر النص، وهو يتجلى من وراء مكونات العمل الشعري، وبسبب هذا الاختفـــاء يكتفي دارسو النصوص الشعرية باشتراطه عنصرا فنياّ يمارسه الشاعر إبداعيا، وينجـــزه المتلقي جماليا.

وبالعودة إلى حديث علماء العروض وإشارتهم إلى هذه الظاهرة – وغيرهـــا مـــن الظواهر التي تطرأ على الشعر– والتي أدرجوها في باب الضرائر الصرفية، التي تعنـــي زيادة مقطع أو حذفه، أو إطالة مقطع قصير أو تقصير مقطع طويل، وما يؤديه ذلك مـــن تغيير في بنية الكلمة، وهذا اللون عدوه مما يتلاءم مع الـــوزن الشـــعري الـــذي يجعـــل "المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقهـــا فـــي عـــدد الحركـــات والسـكنات والترتيب"[3].

وإذا كانت البنية في الشعر عرضة للزيادة ونقصان، فإن إدراجها تحـــت مســـمى الضرورة الشعرية جعل دارسا يراها " وصمة عار وصموا بها الشعر العربي عن حســـن نية"[4]، ويعترض على دراستها بعيدا عن الخصوصية المميزة للنص الشعري لما لـــه مـــن أهمية في تقعيد القواعد وإرساء النظريات، يقول: " ولست أعرف أمة من الأمـــم تصـــف شعرها بمثل هذا الوصف، أو تصمه بمثل هذه الوصمة، وما كان أغناهم عن مثل هذا لـــو

[1]– هادي خفاجي: الأنا والنحن، مجلة الكتاب، عدد2، 1972، ص 56 ، ينظر صالح الزامل : تحول المثال، ص39.

[2]– الغانمي سعيد: أقنعة النص، دارالشؤون الثقافية،بغداد، ط1991،1،ص51.

[3]– حازم القرطاجني: منهاج البلغاء:ص263.

[4]– إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة،مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، د.ت،ص326.

أنهم بحثوا الشعر وحده وخصوه ببعض الأحكام التي يجب أن تترك للشعراء في شعرهم، يتخذون منها ما يشاءون ويهملون منها ما يشاءون، فإذا شاعت في شعرهم ظـاهرة مـن الظواهر، ونسج على منوالها الكثرة الغالبة منهم، عدت حينئذ من خصـائص الأسـلوب الشعري"[1]، الذي يجعل من الشعر فنا جميلا تقصر المقاييس العلمية عن تحديد سر الجمال فيه.

ويبدو هذا التقصير بصفة خاصة في الجمال الإيقاعي الداخلي الذي يعتمـد علـى طريقة رصف الكلمات وما يثيره من شعور بالجمال، يعضده ارتباط الشكل بالمضمون في إطار لغوي يظهر قدرة الشاعر على الإبداع والتميز.

وستخصص دراسة الإيقاع الداخلي لجمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من شـعراء المغرب الأوسط هو الأمير سليمان الموحدي؛ إذ تكرر حضور هذا الضمير في أشـعاره تسع عشرة مرة في أغراض خمسة، وغاب عن غرضي المدح والألغاز.

وقد استحوذت القصائد العشقية على أكبر تواتر لضمير الأنا الذي برز في القصائد والمقطعات، وورد في بداية البيت وفي درجه، كما انتهى به مصراعا بعـض الأبيـات، وجسد صورة الأنا/العاشق المفتقر إلى المعشوق بعد حدوث البين وانفتاح أبواب الضـنى ولواعجه، يقول[2]: (المديد)

نَامَ مَنْ أَهْوَى وَأَرَّقَنِـي وَنَفَى عَنْ مُقْلَتِي وَسَنِـي
سَلَبَتْ نَوْمِي لَوَاحِظُـهُ وَأَحَالَتْنِـي عَلَـى الشَّجَنِ
فَكَـأَنَّ النَّـوْمَ يَعْشَقُـهُ وَكَـأَنَّ السُّهْدَ يَعْشَقُنِـي
بِأَبِـي ظَبْيٌ كَلِفْـتُ بِهِ طَـالَ مَا بِالصَّدِّ عَذَّبَنِـي
رَشَأٌ فِـي طَرْفِـهِ فِتَنٌ لَـمْ يَزَلْ بِالسِّحْرِ يَفْتِنُنِـي
كَانَ لِي دَيْنٌ عَلَيْهِ فَمَا طَلَّنِـي فِيـهِ وَسَوَّفَنِـي
جِئْتُ أَسْتَقْضِيهِ مِنْهُ فَمَا – وَحَيَـاةُ الْحُبُّ – كَلَّمَنِي

---

[1]– إبراهيم أنيس، من أسرار اللغة، ص326.

[2]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص55.

صَدَّ عَنِّي صَدَّ مُحْتَشِمٍ وَرَثَــى لِــي وَهْوَ يَقْتُلُنِي

يستهل الأنا/العاشق النص الشعري – الذي ارتأت الدراسة تقسيمه إلى قســمين –، بالأسلوب الخبري وغرضه وفق مقتضى الظاهر إفادة متلقي خطابه قصة العاشق، وتكون نقطة البداية نوم المعشوق (نام من أهوى) ويعتمد جمالية المطابقة (نفــى عــن مقلتــي وسني) مظهرا الصوتين المهيمنين على هذه الوحــدة: (المعشــوق) بصــيغة الغائــب، والعاشق بصيغة الأنا، يبرز االإيقاع الداخلي في أسلوب التصريع (وأرّقني– عن مقلتــي وسني) الذي عدّه النقاد القدامى والمحدثين من نعوت القوافي، وجعله بعضهم نمطــا مــن أنماطها الداخلية غير الملتزمة العرضية[1]، ويحمل هذا الأسلوب تشاكلا إيقاعيا بين آخــر المصراع الأول، وآخر المصراع الثاني، وتباينا دلاليا (أرقني – وسني)، يضــاف إلــى ذلك اشتماله طرفي العلاقة العشقية، وبربط التصريع بقــوافي الأبيــات تبــرز الصــيغ: (يعشقني – عذبني – يفتنني – سوفني – كلمني – يقتلني) تحوي الفعل العشقي بعذاباتــه، وفاعلا هو المعشوق، ومفعولا وقع عليه الفعل العشقي هو الأنا/العاشق، ثم تظهر (وسني – الشجن) وتتشاكل دلالاتهما مع القوافي السابقة بالإحالة على لواعج العشق وتباريحــه، وقد سبقت القافيتين بــ (أرقني – أحالني) المتشاكلتين مع الصيغ السابقة، وهو ما ينــتج إيقاعا داخليا يتقاطع مع إيقاع الافتقار العشقي، إذ يفقد فيه الأنا/العاشق فاعليته.

ويبرز ضمير الأنا المتكلم بروزا جليا في القسم الثاني، يقول[2]:

ذَابَ قَلْبِــي مُنْذُ حَــلَّ بِهِ فَاحْتَمِلْ يَــا قَلْبُ وَاغْتَبِنِ

لاَ تَضِقْ ذَرْعًــا بِمِهْنَتِــهِ فَاعْتِزَازُ الصَّبِّ فِي الْمِهَنِ

عِيــلَ صَبْــرِي فِي مِحْنَتِهِ واعْتَرَتْنِــي أَضْرُبُ الْمِحَنِ

مَنْ عَذِيرِي مِنْ لَوَاحِظِ مَنْ قَلَّمَــا يَرْمِــي فَيُخْطِئُــنِي

---

[1]– حسني عبد الجليل يوسف: علم القافية عند القدماء والمحدثين، ص:81– وقد أُخْتير عّده مقوما صوتيا إيقاعيا غيــر منتظم لاعتبارات صوتية إيقاعية: حيث إن الشاعر بإمكانه أن لا يلتزم بالتصريع، ويقصره –غالبا– على المطالع، وهو مرتبط بآخر الشطر الأول في حين ترتبط القافية بآخر الشطر الثاني حتى إن التفريق بين التصريع والتقفية يراعى فيــه العروض دون الضرب؛ فإن تغيرت العروض عدّ تصريعا، وإن ألتزمت فهو تقفية شرط موافقتها للضرب وزنا ورويّا.

[2]–الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص56–57.

هَبْكُمُ أَنِّــي الْقَتِــيلُ بِمَــا قَدْ جَنَى طَرْفِي عَلَى بَدَنِي
فَاحْذَرُوا أَنْ تَطْلُبُوا بِدَمِي طَرْفُــهُ خَوْفًــا مِنَ الْفِتَنِ
وَدَعُونِـــي أَسْتَلِــذُّ هَوًى مَنْ- وَحَقِّ الْحُبِّ- يَعْذِلُنِي
أَيْنَ مَنْ يُعْدِي الْفُؤَادَ عَلَى طَرْفِهِ الْجَانِــي فَيُنْصِفُنِي
كَيْفَ لِــي بِالانْتِصَارِ وَقَدْ قَالَ لِــي إِنْ مُتَّ أَعْجَبَنِي
أَنَا أَهْـــوَاهُ وَأَعْشَقُـــهُ وَهْوَ يَجْفُونِـــي وَيَظْلِمُنِي
وَأَنَــا كَلِــفٌ بِــذَاكَ أَرَى حُبَّـــهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ

يتكرر الضمير أنا مرتين في نهاية النص الشعري الذي يستهل قسمه الثاني بجمالية التموضع أو التجريد، وما يحمل من التبادل الضمائري الناجم عن الانتقـــالات المتنوعـــة ضمن السياقات النصية، وتغاير سياق الضمائر بين غيبة وحضور وخطاب، يضاف إليـــه تغاير ضمن السياق الواحد؛ إذ الأنا/العاشق انشطر بسبب حدوث الهجر وصدود المحبوب عنه، وبرز صوت قلبه داخل نسيج النص (ذاب قلبي)، ويلجأ إلى مخاطبته مؤكـــدا هـــذا الانشطار (احتمل – يا قلب – اغتبن – لا تضق)، ويحاول الأنا/العاشـــق البحـــث عـــن الوسيط الذي يقرب المعشوق المفتقر إليه منه (من عذيري)، ويدخل التجربـــة العشـــقية صوت العاذل ويغيب لاعتراضه استمرار الأنا/العاشق في التلذذ بعذاب العشق (هبكم – احذروا – تطلبوا – دعوني) وترتسم بذلك صورتين للأنا/العاشق: صورة حطمها العشـــق تعاني مراراته، وصورة تتحدى العواذل وتواجه أصوات العقل الداعية إلى إيقاف العلاقـــة العشقية.

وباستقراء إيقاع الأنا، يتجلى:

أَنَا أَهْوَاهُ وَأَعْشَقُهُ وَهْوَ يَجْفُونِي وَيظْلمُنِي
وَأَنَا كَلْفٌ بِذَاكَ أَرَى حُبَّهُ مِنْ أَوْجَبِ السُّنَنِ

ارتبطت الأولى بالهوى والعشق (أهواه – أعشقه)، ومقابلة المعشوق لذلك بـــالظلم والجفاء (يجفوني – يظلمني) راسمة صورة الأنا/العاشق الأولى المتقاطعـــة مـــع دلالات القوافي، تجسد قلب العاشق المُعنّى بضنى الشوق والافتقار والانكسار، ويكشـــف البيـــت طرفي العلاقة العشقية بنموذجها العذابي (أنا/عاشق – هو/ المعشوق: جـــاف – ظـــالم)، وبمقارنة ذلك بالدراسة الإيقاعية العروضية نتبين:

أَنَا أَهْـــوَاهُ وَأَعْشَقُـــهُ	**وَهْوَ يَجْفُونِي وَيَظْلِمُنِي**
أَنَ أَهْـــوَاْ/ هُ وَأَعْ/شَقُهُـــوْ	وَهْوَ يَجْفُوْ/نِيْ وَيَظْ/لِمُنِيْ
فـــعـــلاتن/ فعلن / فعلن	فـــاعلاتن/ فاعلن / فعلن
ب **ب** – – /	

ب بـِ – –:ـــ تم تقصير المقطع الطويل: **أنَاْ** – **أنَ** ـــ (ص ح ح)– (ص ح).

وبتتبع التغير بالمقياس الإيقاعي يتبين : كلمة (أَنَا) في الأصل تتألف من مقطـــع قصير مفتوح (أَ) يضاف إليه مقطع طويل مفتوح (**نَـــاْ**)، وهذه الصورة تحولـــت إلـــى: مقطع قصير مفتوح (أَ)، يضاف إليه مقطع قصير مفتوح (**نَ**) فتم بذلك تقصير المقطـــع الطويل المفتوح الأصلي.

وأما أنا/العاشق الثانية التي تعلن أن حبها من أوجب السنن الملتزم بها في التجربة العشقية، وقد ارتبط هذا الإعلان بتحدي أصوات العواذل واللائمين وإقرار الاستمرار في التجربة العشقية، والتقطيع العروضي يبين:

وَأَنَـــا كَلْـــفٌ بِـــذَاكَ أَرَى	**حُبَّـــهُ مِنْ أَوْجَـــبِ السُّنَنِ**
وَأَنَـــاْ كَلْ /فُنْ بِذَاْ /كَ أَرَىْ	حُبْبَهُوْ مِنْ/أَوْجَبِ سْ/سُنَنِيْ
فعـــلاتـــن /فاعلن/فعلن	فـــاعلاتن / فـــاعلن/فعلن
ب ب – – /	

ب ب – – : حافظ المقطع الطويل المفتوح (أنَــاْ) على طوله فلم يقصر.

استنادا لما سبق، يظهر التباين بين إيقاع (الأنا) في البيت الأول عنه فــي البيــت الثاني وبربط ذلك بالمعنى، يتبين مدى مطابقة الإيقاع الداخلي لهــذا الضــمير المنفصــل البارز للدلالة، وقد يضاف إليه ما طرأ على ضمير الغائب الذي سكن أوله (وهْو) ليتماثل مع (أهْواه)، وهذا التغيير أطلق عليه النحاة (الضرورة الشعرية) – يضاف إليها تغييــر حركة فعل الأمر بكسرها خلافا للأصل مراعاة لمجرى القافية (اغتبنِ) – واعترض على هذه التسمية أحد الدارسين المحدثين مركزا على خصوصية اللغة الشعرية، يقول: " ولسنا نزعم أنا للشعر نظاما خاصا في ترتيب كلماته لا يمت لنظام النثر بأي صلة، بل نقول إن الشاعر كالطائر الطليق يحلق في سماء من الخيال وينشد الحرية في فنه، فلا يسمح لقيود اللغة أن تلزمه حدا معينا لا يتعداه، بل يلتمس التخلص من ذلك كلما سنحت له الفــرص، فهو في أثناء نظمه لا يكاد يفكر في قيود التعابير إلا بقدر ما تخدم تلك التعابير أغراضـــه الفنية، وبقدر ما تعين على الفهم والإفهام"[1]، ليكون الدافع وراء هذا التغيير في بنية الكلمة إثارة المتلقي ودفعه إلى استكناه الجانب الجمالي.

ويدفع الأنا/العاشق في شعر الأمير أبي الربيع الموحدي إلى مواجهة صوت العاذلة التي تلومه على إفراطه في تجربته العشقية، محاولة صده عن الاستمرار فــي الافتقــار العشقي، يقول[2]: (الطويل)

أَلاَئِمَتِــي كُفِّي فَمَا أَنَا بِالَّذِي أُصِيخُ إِلَى قَوْلِ الْعَوَاذِلِ مَسْمَعَا

وَلاَ تُكْثِرِي لَوْمِي فَلَسْتُ بِهَاجِرٍ أُلُوفَ وَلَوْ حُوِّلَتْ كِسْرَى وَتُبَّعَا

وَكَيْفَ لِنَفْسِي بِالسُّلُوِّ عَنِ الَّتِي شَرِبْتُ بِهَا كَأْسَ الصَّبَابَةِ مُتْرَعَا

يحتاج الأنا/العاشق إلى عاذر يعذره في عشقه، ويعينه وهو يبث ما تنطوي عليه سريرته من شكوى البلاء الذي حل به، وإحساسه بتباريح الوجد القاسية، ويصد عنه تأنيب

---

[1]– إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة،ص322–323.

[2]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص62.

اللائمة وعذل العواذل الذين يدّعون حرصهم على عدم وقوعه (الأنا/العاشق) أسير العشق وقتيل الوجد.

وإذا كان العاذل يبرز صوت العقل الواعي ويسعى بعذلــه إلــى عقلنــة تجربــة الأنا/العاشق، فقد يعبر عن جمالية تموضع الأنا بحيث تكون أصوات العواذل في حقيقتهــا هي أصوات (الأنا) وقد انقسم على نفسه، ليعكس ذلك الجدل القائم بــين الأنــا المفتقــر المندفع وراء افتقاره العشقي، والصوت المحذر.

ويدفع الأنا إلى بيان موقفه بوضــوح أمــام هــذه الأصــوات المعقلنــة، إلا أن الأنا/العاشق يستعين بالضد والنقيض، فبدل أن يعلن موقفه يقر بصورة العاشــق الــذي لا يمثله ولا يتبنى قناعاته في العلاقة العشقية، هو ذاك العاشق الذي يستمع للعواذل، ويستسلم للأمر الواقع، ويتراجع عن تجربته العشقية، ويوقف افتقاره، وهي صورة توحي بمعــاني الانكسار والهزيمة؛ ومعنى ذلك أن الأنا المصرح بها في الأبيات (وما أنا) هي ليست أنا العاشق، ولكن هي الآخر الذي يناقض حقيقة الأنا/العاشق.

والدراسة التقطيعية تبرز:

أَلائمَتِــي كُفِّي فَمَاْ أَنَاْ بِالَّذِي	**أُصِيخُ إِلَى قَــوْلِ الْعَوَاذِلِ مَسْمَعَا**
أَلَاْئِــ/ مَتِيْكُفْفِيْ/فَمَاْ أَ/نَ بِلْلَذِيْ	أُصيْخُ/إِلَىْ قَوْلِ لْ/عَوَاْذِ/لِ مَسْمَعَاْ
فعول/مفــاعيلن/فعول/مــفاعلن	فعول/ مفــاعيلن/ فعول/مــفاعلن
/بـ – ب–	

تم تقصير صوت (الأنا)، وحذفت ألفه، وسبق الإشارة إلى أن هذا (الأنا) هو نقيض الأنا العاشق الذي لا يصغي لأصوات المنع، ويرفض التعقل، وإيقاف افتقاره: أنا ـــ ما أنا، ليكون تقصير صوت (الأنا) نقيض صوت الأنا/العاشق المتميز بالطول والامتداد والاستمرار وهي من خصائص المحب العاشق، وتتكامل بذلك صورة الإيقاع وصورة العاشق، مما يعمق دور الإيقاع في إثراء اللحظة الشعرية وإمدادها بالسحر الجمالي، يقول أحد الدارسين عن الإيقاع الداخلي:" إنه صدى لمعنى القصيدة، وقد يؤكد

المعنى، ويطرح معاني وتفسيرات وظلالا، ويمكن استخدامه لإثارة المعنى وللإيحاء بالصراع داخل بنية القصيدة"[1].

ويلجأ الأنا العاشق إلى كتم سره وعدم إثارة فواعل المنع التـــي تعيــق إجتماعــه بالمعشوق، يقول[2]: (الطويل)

وَإِنِّـــي لأُخْفِـــي حُبَّ رَمْلَةَ جَاهِدًا	**وَأَعْلَمُ حَقًّـــا أَنَّـــهُ سَيَشِـــيعُ**
وَمَـــا أَنَا بِالْمُفْشِـــي لَهُ إِنَّمَا الَّذِي	**يَنِمُّ بِـــهِ دَمْعٌ يُلِـــحُّ همُـــوعُ**
وكَيْفَ وَنَارُ الشَّوْقِ مِلْءَ جَوَانِحِي	**تُكَفُّ دُمُـــوعُ أَوْ تُكَنُّ دُمُوعُ**
فَلَوْ كَانَ دَمْعًا خَالِصًا لَمْ يَضُرُّنِيَ	**ولَكَنَّ دَمْعًا شِيبَ فِيهِ نَجِـــيعُ**
فَوَاحَسْرَتَا حَتَّى جُفُونِي مِنَ الْعِدَا	**تُضِيعُ نَفِيسًا مِنْ دَمِي وَتُذِيعُ**
فَلا شَوْقَ حَتَّى لا تُرَى لِيَ زَفْرَةٌ	**وَلا وَجْدَ حَتَّى لا تَسِيلَ دَمُوعُ**

يدفع الشاعر/العاشق إلى التعبير بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته العشقية المجسدة لافتقاره العشقي، الحاملة لدلالات الشكوى اللاهبة والشوق إلى الحبيب والتحرق له والحنين إليه، والمخلدة للحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالأنا/العاشق، وأرهقته ليغص شعره بالبكاء.

ويفرض عليه كتم هواه (وإنّي لأخفي – ما أنا بالمفشي)، فهل إيقاع الأنا يقصر صوت النون فيه ويحذف ألف الاطلاق ليتلاءم معى المعنى؟

وَمَـــا أَنَا بِالْمُفْشِـــي لَهُ إِنَّمَا الَّذِي	**يَنِمُّ بِـــهِ دَمْعٌ يُلِـــحُّ همُـــوعُ**
وَمَاْ أَ/ نَ بِلْمُفْشِـــيْ/ لَهُوْ إِنْ/نَمَلْلَذِيْ	يَنمْمُ/بِهِيْ دَمْعُنْ/يُلِحْحُ/هَمُوْعُوْ
فعول /مـــفاعيـــلن /فعولن/مفاعلن	فعول/مفاعيـــلن/فعول/مفاعلْ
/ ب – – – /	

---

[1]– سيد البحرواني: الإيقاع في شعر السياب، ص33.

[2]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص75.

ليتبين أن ما عدّ ضرورة شعرية، يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرز الإيقاع الداخلي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية " في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم، والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر – كالموسيقى تماما– يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي [...] والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوافر فيها عناصر ثلاثة: المحتوى العقلي والإيحاء عن طريق المخيلة والصوت الخالص"[1]؛ ولا يفهم من هذا التقسيم أن العناصر معزولة عن بعضها بعضا، وإنما هي متلاحمة تشكل وحدة النص الإبداعي وتكامله.

يحاول الأنا/العاشق استحضار ذكريات الاغتناء بالمعشوق، ويسائل دياره، ليجـــدد الشوق الباعث للتجربة العشقية، ويواجه صوت الآخر الناصح الذي قد يكون في حقيقتـــه هو صوت الأنا حين اعتمد جمالية التموضع أو التجريد، ويقول[2]: (البسيط)

رِفْقًـــا عَلَيْكَ فَكَمْ ذَا تَسْأَلِ الدِّمَنَا	**وكَـــمْ تُجَـــدِّدُ فِـــي مَغْنَـــاهُمُ الْحُزُنَا**
مَنْ ذَا أَجَـــابَتْهُ عَنْ أَحْبَابِهِ دِمَنٌ	**فِيمَـــا دَعَـــا أَوْ أَصَـــاخَتْ نَحْوَهُ أُذُنَا**
لَوْ كَانَ شَخْصٌ أَجَابَتْهُ الدِّيَارُ	**تُبْدِي مِنَ الْوَحْشِ وَالشَّكْوَى لَكَانَ أَنَا**
لِمَا فَلاَ تُسَائِـــلْ طُلُولاً مَـــا بِهَا سَكَنٌ	**فَمَـــا تُفِيـــدُكَ إِلاَّ الهَـــمَّ وَالشَّجَنَا**
فَمَـــا مُسَائِلُ دَاراً غَـــابَ سَاكِنُهَا	**إِلاَّ كَـــمُسْتَفْهِمٍ عَـــنْ رُوحِـــهِ الْبَدَنَا**

ينشطر الأنا/العاشق إلى مخاطب آلمه فراق الحبيب، ومتكلم خبر التجربة العشقية، وأدرك أن المشوقات العشقية ومنها أطلال المحبوبة تستحضر الموضوع العشقي، ولكنهـــا في الحقيقة تزيد الافتقار إليه وتعمقه؛ لأن ما ذهب وانقضى لا يعود خاصة إذا دخل عامل الدهر الذي يمحي الرسوم، ويتحرك في حركة مستقيمة لا تعود إلى نقطة إنطلاقهـــا؛ وإذا

[1]– عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص294-295.

[2]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص82.

اقتحم التجربة العشقية، عدّ مانعا للعشق، يصعب مواجهته أو الخلاص من حدثانه، وسيقف وراء كل العوائق العشقية البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلــس يحـــي بـــن خالــد البرمكي: " أيها الوزير العشق حبالة نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخـــالص فـــي النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد بـــه أن يقـــوم ســـليما، أو يتخلص وشيكا"[1].

ويحاول الأنا/المتكلم بخبرته إقناع الأنا المخاطب بالإعراض عن مساءلة الرســـوم مخففا عنه تباريح الشوق وعذاباته، ويحتاج ذلك الإعلان إلى وضوح الصـــوت وبـــروزه بروزا جليا، وهو ما يبرز في إطالة صوت الأنا وقد اتخذ مكان القافية، (لو كان شخصـــا أجابته الطلول – لكان أنا)، و تعضدها الألفاظ التي احتلت مواضع القوافي: (الحزنـــا – أذنا – أنا – الشجنا – البدنا) لارتباط دلالاتهـــا بـــــ: (الحزنـــا – تجـــدد)، (أذنـــا – أصاخت)، (أنا – أجابته)، (الشجنا – تفيدك)، (البدنا – مستفهم).

وتتجلى استفادة الأنا/الشاعر في شعر الأمير سليمان الموحدي من إيقاع الأنا فـــي تفجير الإيحاءات، فاسحا المجال لمتلقي شعره لكي يســـتخرج الأســـرار الجماليـــة لهـــذه الإيقاعات الداخلية، ويربطها بدلالات النص وانفعالات الأنا في لحظتها الشـــعرية، وهـــذا قريب مما أشار إليه (ولك) – وهو من أساتذة النقد الأمريكيين المعاصرين– في دراســـته لنظرية الأدب في ختام الفصل الذي عقده للحديث عن الوزن والإيقاع مؤكـــدا الارتبـــاط الوثيق بين الإيقاع والمعنى، يقول: " الصوت والوزن يجب أن يدرسا مـــن حيـــث همـــا عنصران في مجموع العمل الفني غير منفصلين عن المعنى"[2].

[1] – المسعودي: مروج الذهب، ج3، ص380.

[2] – عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص295– إحالة على–

1- Wellek .R : The Theory of literature. P176.

ويتذمر الأمير الموحدي من الدنيا ويتبرم من انقلاب موازينها، فكلما منحت بسخاء سلبت بعنف وقهر، ويرسم صراعه معها وصرعتها له، مكررا ضمير (أنا) أربع مرات، يقول[1]: (الرمل)

عِيـلَ صَبْرِي لِهُمُومٍ لا تُطَاقْ شَرَّدَتْ نَوْمَهُمَا عَنِّـي الْمَآقْ

وَجَدَتْ صَدْرِيَ خُلْـوًا وَاسِعًا فَأَصَارَتْهُ لَهَـا مَأْوَى فَضَاقْ

فَغَـدَا أُنْسِـيَ عَنِّـي نَـافِرًا مُسْتَحَثًّـا بِرَحِيـلٍ وَانْطِلَاقْ

أَتَمَنَّـى أَنْ أَرَى لِـي حَـاجَةً مَعَهَا وَهِيَ تُبَارِي فِي السِّبَاقْ

أَوْ تَرَى عَيْنَايَ شَيْئًا تَرْتَضِي بِوِفَاقٍ أَوْ عَلَـى غَيْرِ وِفَاقْ

لَيْتَهَـا إِذْ تَخِذَتْنِـي غَرَضًا حَمَلَتْ قَلْبِـيَ مِنْهَا مَا أَطَاقْ

عَجَبًـا كَيْفَ بَقَائِـي مَعَـهَا وَأَنَا بَيْـنَ نِـزَاعٍ وَسِـيَاقْ

كُلَّمَا رُمْتُ أُسَلِّي النَّفْسَ عَنْ مَا دَهَاهَا انْطَبَقَتْ أَيَّ انْطِبَاقْ

حظوظ الأنا في الحياة لا تكتمل، يعاند الدنيا فيخيب، وبالنظر إلى ما أطلـق عليـه ضرورة شعرية تستوقفنا القافية المقيدة بعلة (ما يجوز للشاعر ولا يجوز لغيـره)، وقـد نفسرها انطلاقا من دلالة النص بانغلاق الآفاق في وجه الأنا وشعوره بالاحباط الذي نشر قتامته على الوجود، تكشف تبرمه وضيقه، ونكتفي بعينة مـن القصـيدة: (لا تطـاق – الهموم، المآق – نومهما، فضاق – مأوى، انطلاق – أنسي، احتراق – قلبـي...)، وقـد يوحي تغيير بنية ضمير المتكلم (الياء) في : (صدريَ – أنسيَ – قلبيَ) وما يتفجر عنه من دلالات الاحتواء والتملك والالتصاق؛ إذ برز صدر الأنـا مكانـا لـه القـدرة علـى الاحتواء، وظهر الأنس مرتبطا بالأنا قبل أن يفارقها ويجاوزها (وغـدا أنسـيَ عنـي)، والتحول يعني ثبوت حالة ثم انزياحها، والقلب تجذر فيـه التحمـل والاحتـواء وقابليتـه للامتلاك والاستحواذ، ولعل هذا التأويل يوضحه عزوف الأنا/الشاعر عن تسكين ضـمير المتكلم المتصل في: (صبري – عني – لي – بقائي) لارتباط دلالات هذه الأبنية، بالنفاد

---

[1]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص148.

والزوال والانتفاء في الصدر(عيل صبري)، ويحمـــل (عــن) مــن دلالات المجـــاوزة والابتعاد والافتقار، ويحمل الحرف (لي) رغم دلالاتـــه علـــى التملـــك والاســـتحقاق المتشاكلة مع معاني الأبنية المنزاحة عن أصلها، إلا أن ذلك ينتفي بمجرد ربطه بالأمنيـــة التي لم تحدث لصعوبتها أو استحالتها، ليبقى مشروعا لم يقع، ويتأكد عدم وقوعه وتحققـــه (أتمنى أن أرى لي)، والبقاء (عجبا كيف بقائي) تنفي دلالات الاســـتفهام المعبـــر عـــن الضياع والحيرة والمتعمق بمعاني التعجب والاضطراب انتماءهـــا إلـــى الفئـــة الأولـــى المنزاحة، وهو ما قد يزيد تأكيد أهمية دراسة الإيقاع الداخلي لما أطلق عليـــه ضـــرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإيحاءات الجمالية.

وبالعودة إلى إيقاع الأنا وقد ارتبط بمقارعة الدنيا ومنازعتها والتصادم مع صنيعها بالأفاضل، تظهر الدراسة الإيقاعية:

عَجَبًـــا كَيْفَ بَقَائِـــي مَعَـــهَا	**وَأَنَا بَيْـــنَ نِـــــزَاع وَسِـــيَاقْ**
عَجَبَنْ كَيْ /فَ بَقَاْئِيْ/ مَعَـــهَاْ	وَأَنَـــاْ بَـــيْ /ننَزاْعنْ / وَسيَاْقْ
فعـــلاتن / فعـــلاتن / فعلن	فـــعـــلا تن / فعـــلاتن / فعلاتْ
	ب ب – – /

تم إطالة صوت الأنا لتتلاءم الدلالة مع الانزياح في البنية الصرفية لهذا ضمير، يؤكدها انطباق نفس (الأنا) وعجزه عن التسلي أو النسيان ليستمر أرقه وتدوم معاناته، وتتعمق وهو يتقين استحالة مقاومة كر الأيام، ويعلن هزيمته، ويبوح بأحاسيس اليأس، يقول[1]:

لَيْسَ مِنْ عشْقٍ وَلاَ مِنْ سَقَمٍ	**أَشْكُـــرُ الله وَلاَ فَـــرْطَ اشْتِيَاقْ**
مُقْسِمًا أَلاَ يَنِـــي فِي طَلَبِـــي	**كُلُّ مَطْلُوبٍ فَفِـــي حُكْمِ الْلِحَاقْ**
أَنَا إِنْ قَاوَمْتُـــهُ جَرَّعَنِـــــي	**غُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَات الْمَذَاقْ**
أَوْ أَنَـــا أَرْضَيْـــتُهُ أَوْ رُضْتُهُ	**عَلَّهُ يَرْضَى تَمَادَى فِي الشِّقَاقْ**

[1]– الأمير أبو الربيع سليمان الموحدي: الديوان، ص148.

يتقلب الأنا/الشاعر بين حالتين إقبال وإعراض، استحسان واستهجان، رضا ورفض: (قاومته – جرعني – أرضيه – أرضيته)، والدراسة الإيقاعية تبرز:

أَنَا إنْ قَاوَمْتُـــهُ جَـــرَّعَنِـــي	**غُصَصَ الْمَوْتِ كَرِيهَـاتِ الْمَذَاقْ**
أَنَ إنْ قَاْ/ وَمْتُهُوْ جَرْ / رَعَنِيْ	غُصَصَ لْمَوْ/ تِكَرِيْـــهَاْ / تِلْمَـــذَاْقْ
فعـــلاتن/ فاعلاتن / فعلن	فعـــلاتن / فعـــلاتن / فاعلاْتْ
ب بـ – – /	

قصر صوت الضمير (أنا) مشكلا إحدى الحالتين، فماذا يبرز الضمير الآخر؟

أَوْ أَنَـــا أَرْضَيْـــتُهُ أَوْ رُضْتُهُ	**عَلَّهُ يَـــرْضَى تَمَادَى فِي الشِّقَاقْ**
أَوْ أَنَـــاْ أَرْ/ ضَيْتُهُوْ أَوْ/ رُضْتُهُوْ	عَلْلَهُوْ يَرْ/ ضَىْ تَمَاْدَىْ/ فِشْشِقَاْقْ
فاعـــلا تن/ فاعـــلاتن/ فاعلن	فعـــلاتن / فـــاعلاتن / فاعلاتْ
– ب – – /	

حافظ ضمير (أنا) على إطالة الصوت ومده، مباينا الحالة الأولى محققا اختلاف الدلالات بين القبول والسخط.

ويبقى لضمير المتكلم (أنا) سحره الجمالي في تكثيف الدلالات وإثارة حس المتلقي للتنقيب واستخراج المعاني المستترة، كما يظهر مدى استفادة الشاعر المغربي الأمير أبي الربيع الموحدي من إمكانات الإيقاع الداخلي وبالتحديد إيقاع الأنا، وما تعضده من إيقاعات أخرى فجرت الدلالات وأمدتها بأسرارها الجمالية، ويبقى للإيقاع حركته الخفية الداخلية التي تتلاحم بها أجزاء النص الشعري لتثمر قوة شعرية جمالية عصية على القبض.

وتخلص الدراسة إلى:

– برزت أهمية التجانس الإيقاعي والتجانس الصوتي الذي كشف في شعر الموحدي وقبله في شعر الحصري الضرير أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص، وهو ما يدفعنا إلى إعادة قول الجاحظ في الشعر الساحر بجمالياته: " وأجود الشعر ما

رأيته متلاحم الأجزاء سهل المخارج، فتعلم أنه أفرغ إفراغا واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري في اللسان كما يجري الدهان"[1].

– إن الأمير سليمان الموحدي استطاع أن يطوّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نافيا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أجيزت له ولأمثاله من الشعراء، مثبتا أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشتد الارتباط بين حديها، وهو ما ستحاول الدراسة التركيبية إثباته، من خلال جماليات الانزياح الكاشف لفعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية بهدف فحص الوحدات اللغوية، التي تشف عن السمات الأسلوبية، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص المغربي في الفترة محل الدراسة.

[1] – الجاحظ: البيان والتبيين، ص67/1.

الفصل الخامس

جماليات الانزياح التركيبي

5–1: جماليات أسلوب الحذف

5–2: جماليات أسلوب التقديم والتأخير

تمهيد

الشعر لغة حية، تتلاءم فيها عناصره إيحاء، وتنسجم تعبيرا، لتأخذ مداها في تحديد اللحظة الشعرية، وإبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية، والنص الإبداعي قوة ديناميية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إيحاءات منظورة وغير منظورة؛ وقد أقرّ الخطاب النقدي المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالتفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصّه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر، وتتمحور بذلك دراسة جمالية اللغة حول محاولة رصد إمكانات اللغة الشعرية وفهم أسرارها.

وإذا ارتأى البحث اعتماد الدراسات الأسلوبية فلقدرتها على أن تمد النقد الأدبي بمقاييس موضوعية جديدة مستفيدة من المعطيات اللسانية المعاصرة المميزة للظواهر الأدبية ليتعاضد المضمون الفني بالمضمون الفكري.

ويتخذ البحث النص الشعري موضوعا لدراسته مستوفيا إغناء التحليل بتوظيف الوسائل التي تمده بها علوم البلاغة المحفزة على التعمق في فهم دلالات التركيب وإدراك جوانب من نفس المبدع، وأسلوب تأثره وتأثيره من خلال البنيات التركيبية والنحوية والصرفية التي تنظمها انحرافات في اللغة وتصرف فيها، يحقق الجمال الفني؛ كما تضمن على مستوى آخر المزج بين الإيقاع والتركيب معتمدا ربط فهم البيت الشعري المتضمن للظاهرة الأسلوبية بالمعنى الكلي للنص، على الرغم من كون طبيعة الدراسة وغزارة شعر هذه المرحلة فرضت الدراسة التجزيئية.

ارتأى البحث التركيز على ظاهرتين أسلوبيتين: هما الحـذف والتقـديم والتـأخير بعدّهما من أبرز مظاهر الانحراف[1] التركيبي، إذ المبدع الحق هو من يمتلك القدرة علـى تشكيل اللغة جماليا لمّا يتجاوز إطار المألوفات، فيصعّب بذلك على المتلقي إمكانية التنبـؤ بالذي سيسلكه في تشكيل اللغة ليكون هذا المتلقي في انتظار دائم لتشكيل جديد، وهو مـا يفهم من قول كوهن عن الشاعر إنه " بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته كلها إنما ترجع إلى إبداعه اللغوي"[2]؛ وهو مـا يجعـل ظـاهرتي الحذف والتقديم والتأخير من مولّدات الشاعرية خاصة إذا كان وراءهما قيم فنية وجمالية.

وقد مزج البحث هاتين الظاهرتين بجملة من الظواهر الأسلوبية الأخـرى مثـل: الاستعارة والتشبيه والخبر والإنشاء والوصل والفصل والالتفاف، وبقية فـروع البلاغـة، لأن النص وحدة متكاملة.

وستحاول الدراسة مستعينة بالوسائل النحوية والبلاغية محاصرة نصوص شعراء المغرب الأوسط بتتبع جماليات الانزياح التركيبي مجسدا في أسلوب الحذف المرتبط بموضوع الأنا وافتقاره العشقي، ثم تتناول أسلوب التقديم والتأخير في شعر أبي الحسن الحصري القيرواني الحاملة لتجربة الأنا ونفحتها المأساوية، وتنطلق من كون النص الشعري " هو حدث تواصلي مركب ذو بنية مكتفية بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل"[3].

---

[1]– استعمل البحث المصطلحات الآتية: الانحراف،الانزياح، الخرق بنفس الدلالة، وانطلق من عـد " شـعرية الكتـاب [العمل الأدبي] تأتي من الشيء غير المتوقع [...] وهذا ما يسمى في الدراسات النقدية الحديثة بالانزياح أو الانحـراف الأسلوبي." ينظر ــ بشير تاوريريت : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسات في الأصـول والملامـح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص156.

[2]– جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1، 1986، ص40.

[3]– سعد عبد العزيز مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية(آفاق جديدة)،مجلس النشر العلمي،الكويت، ط1، 2003،ص223.

1-5 - جمالية أسلوب الحذف/ الأنا–المرأة

قضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية، وهي من أهم عوارض التركيب؛ إذ تحوي خروجا عن النمط الشائع في التعبير وتجاوزا لمعيارية اللغة، وانحرافا عن الأسلوب اللغوي الأصلي.

وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها[1] اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك[2]، فإن البلاغة العربية تخطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق " مشكلا في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو جوهرة فلتت من عقد قياس النحويين وضوابطهم[3]، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل مخرمٌ يطلب من المتلقي " وصل ما قطع في البنيات التركيبية، لملْء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخرّماً بما ينتج عن عملية الحذف"[4].

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول الرماني (– 386هـ): " الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[5]،

---

[1]– دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأ منهجيا في الفكر اللغوي لابد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.

[2]– ينظر: بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.

[3]– نفسه، ص17.

[4] – نفسه، ص19.

[5]– الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.

ولن يكتفي البحث بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية، وإنما سيتجاوزه إلى إبراز الأثر البلاغي محاولا معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير، ويتتبع تعدد جوانبه الإيقاعية، وما يكون لها من أثر كبير في الحد من طول العبارة بما يتناسب والدفقات الشعورية من ناحية؛ وبما يتناسب والإيقاع الشعري من ناحية أخرى.

وإذا كان كل حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين – بدونهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد – هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هي التي عدّها ابن رشيق المسيلي من أنواع البلاغة حين قال عن الحذف: " وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورا"[1].

والأنا/الشاعر عندما يبني نصه فإنه يختار له من التراكيب ما يرتضيه، موافقا بين النظام اللغوي والإبداع الشعري، معتمدا طريقته الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

ومن ثم يفجر أسلوب الحذف في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقب عن الإيحاءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثا عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الأنا/الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما يمثل نصا قرينا ينتجه كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص.

[1]– حسن بن رشيق: العمدة، ص251/1.

حملت التجربة العشقية في نصوص شعراء المغرب في الفترة محل الدراسة دلالات الافتقار العشقي المعبر عن الحرمان الذي طبع حاضرهم المزري، خاصة وهم يقابلونه بماضيهم المغتني بلحظات وصال المحبوب، يقول **عبد الكريم النهشلي المسيلي**[1]: (الكامل)

يَشْكُو هَوَاكِ إِلَى الدُّمُوعِ مُتَيَّمٌ   لَـمْ يَبْقَ فِيـهِ لِلْعَـزَاءِ نَسِيسُ

لَوْلاَ الدُّمُوعُ تَحَرَّقَتْ مِنْ شَوْقِهِ   يَـوْمَ الْـوَدَاعِ قِبَـابُكُمْ وَالْعِيسُ

دَرَكَ الزَّمَـانَ وَحُبُّكِ ابْنَةَ مَالِكٍ   فِي الصَّدْرِ لا خَلِقٌ وَلاَ مَدْرُوسُ

يستهل الأنا/العاشق لحظته الشعرية بشكوى الافتقار إلى المحبوب ولا يصرح باسمها، ويترك ذلك للبيت الأخير (ابنة مالك) تشويقا لمعرفتها، ويعتمد جمالية التموضع في الآخر (يشكو – متيمٌ)؛ ليحيل به على نفسه، وفي تنكير هذا (الآخر) ما يوحي بالجهل والتعميم والإطلاق الملائم لدلالات عذابات الاحتراق بحمى العشق (نسيس) الذي يقابل بتقييد الصوت ومنعه عند الوقوف عليه وهو في نهاية الشطر الأول؛ وإذا برز التباين في صيغة الفعل (يشكو) والاسم (نسيس) بين بداية الشطر ونهايته فإنه يعود إلى التشاكل الدلالي، فمرد شكوى الأنا/العاشق هو الإحتراق بحمى الهوى.

ويتخلل البيت الأخير حذف أداة النداء مكتفيا بالمنادى (ابنة مالك) وما في ذلك من معاني التقرب والملاطفة ونشدان العطف بالوصال، ليقف عليه في نهاية الشطر، ويلفت الانتباه لما يعلنه بعده، ويقابل به صنيع البين والوداع؛ فالحبيب قريب من القلب ملتصق به، وهذا التركيز على الموضوع العشقي يعضده حذف المسند في العبارتين (لا خلق – لا مدروس) اللتين لا تحتاجان إلى إعادة ذكر (حبك)، ويتأكد ذلك بتكرار النفي وإطلاق المسند إليه بتنوين التنكير ليكون شاملا عاما، يحقق استمرار التجربة العشقية.

ويحاول الأنا/الشاعر في نص آخر في محاولته استحضار المشوق العشقي الاستفادة من الإمكانات النحوية التي يتيحها النظام النحوي من حيث الصيغ والتراكيب ويبنيها بناء خاصا به، منطلقا من كون " الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع

[1]– حسن ابن رشيق: أنموذج الزمان،ص176.

لتعريف معانيها في أنفسنا، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض فيعرف فيما بينها من فوائد"[1]، ليبعث حذفه ركنا من أركان الجملة فكر المتلقي، وينشط خياله، ويثير انتباهه، يقول[2]: **عبد الكريم النهشلي المسيلي:** (الطويل)

أَوَاجِــدَةٌ وَجْــدِي حَمَامَــةُ أَيْكَةٍ — تَمِيلُ بِمَا مَــالَ النَّزِيفُ غُصُونُهَا

نَشَاوَى وَمَا مَالَتْ بِخَمْرٍ رِقَابُهَ — بَوَاكٍ وَمَــا فَاضَتْ بِدَمْعٍ عُيُونُهَا

أَعِيدِي حَمَامَاتِ اللّوَى إِنَّ عِنْدَنَا — لِشْجِــوكِ أَمْثَــالاً يَعُــودُ حَنِينُهَا

وَكُلُّ غَرِيبِ الدَّارِ يَدْعُو هُمُومَهُ — غَرَائِبُ مَحْسُــودٌ عَلَيْهَا شُجُونُهَا

يستهل الأنا/العاشق نصه بأسلوب الاستفهام (أواجدة ؟) وقد عدل به عن أصله ليدل على التحسر الممزوج بالاستغراب، وإذا كان المستفهم محددا (الأنا/العاشق)، ورسالة الاستفهام واضحة؛ فإن عدم التحديد يطبع من وُجّه له الاستفهام، وقد يكون الأنا/العاشق نفسه، إذ استبعد الفعل (تميل) الحمامة من أطراف التركيب الاستفهامي، وأبقاها طرفا مثيرا للحظة الشعرية، ويُظهر ذلك مدى اهتمام الأنا/العاشق بفحوى الاستفهام بالتركيز عليه، وعلى إقرار ضياع الشاعر وتشتته بسبب بعده عن محبوبته وجهله بحقيقة وجد الحمامة، ويعضد أسلوب الحذف هذه الأحاسيس حين يبقي الأنا/العاشق على المسند الاسمي(نشاوى – بواك) ويحذف المسند إليه، ليكتنف العبارة غموض في محاولة تقدير المحذوف (هي – تلك...)، ولا يتبين عائدها – خاصة وقد دل لفظ (رقابها) على أنه جمع مؤنث – أهي (الحمامة – حمامات) الواجدة أم الغصون المائلة نشوة، وقد شخصت في حمامات (بواك)، وتكون الصفتان (نشاوى – بواك) هما المرتكز والبؤرة، ويقف الأنا/العاشق ضائعا بين تعارض الصفتين، وهو ما يؤجج أرقه، ويهيج مشاعره، فيحن لمعشوقه؛ ويساهم أسلوب التكرار في تأكيد معاني الضياع (أعيدي – يعود)، ويحمل التباين بين صيغتي الفعل ودلالتهما على زمنين مختلفين: (مستقبل –

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ومطبعة المدني،ط3، 1992،ص415.

[2]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص176.

حاضر) تشاكلا دلاليا، يتأرجح بينهما الأنا/العاشق، حين أدرك أن فراق المعشوق يدمي قلبه ويضني كبده الحرى، ويفتح بكاءه ونواحه، ثم يقر تلذذه بهذه اللواعج واستمراره في معاناته العشقية منتشيا بعذاباتها، ويوافق حاله حال الحمامات بين النشوة والبكاء.

وإذا كان الأنا/العاشق في نص النهشلي المسيلي يغتني بالمشوق الحيواني (الحمامة) الذي يثير الأحزان وينكأ الجراح، ليتعمق افتقاره الذي ينفتح بانفتاح النواح؛ فإن الأنا/ العاشق في نص **ابن رشيق المسيلي** يتشوق بالبرق الآتي من حمى المعشوق يعوضه عنه، ويحمل بعض السعادة له، فيغتني باستحضاره، ثم يعمق افتقاره، يقول[1]: (الطويل)

أَرَى بَارِقًا بِالأَبْرُقِ الْفَرْدِ يُومِضُ ... يُذَّهِبُ مَـا بَيْنَ الدُّجَـى وَ<u>يُفَضِّضُ</u>
كَأَنَّ سُلَيْمَـى مِنْ أَعَالِيهِ أَشْرَفَتْ ... تَمُـدُّ لَنَـا كَفًّـا خَضِيبًـا وَ<u>تَقْبِضُ</u>
إِذَا مَا تَوَلَّى وَمْضُهُ نَفَضَ الدُّجَى ... لَهُ صِبْغَةُ المُسْـوَدِّ أَوْ كَادَ <u>يَنْفُضُ</u>
أَرِقْـتُ لَهُ وَالْقَلْبُ يَهْفُـو هَفْوَةً ... عَلَى أَنَّـهُ مِنْـهُ أَحَـرُّ وَ<u>أَوْمَضُ</u>
وَبِتُّ أُدَارِي الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ مُقْبِلٌ ... عَلَيَّ وَأَدْعُو الصَّبْرَ وَالصَّبْرُ <u>مُعْرِضُ</u>
وَأَسْتَنْجِدُ الدَّمْعَ الأَبِيَّ عَلَى الأَسَى ... فَتُنْجِدُنِـي مِنْـهُ جَـدَاوِلُ فُيَّـضُ
وَأَعْـذِرُ قَلْبًـا لاَ يَـزَالُ يَرُوعُهُ ... سَنَا النَّارِ مَهْمَا لاَحَ وَالبَّرْقُ يُومِضُ
يَظُنُّهُمَـا ثَغْـرَ الْحَبِيبِ وَخَـدَّهُ ... فَذَا ضَـاحِـكٌ مِنْـهُ وَذَا <u>مُتَعَرِّضُ</u>
إِذَا بَلَغَتْ مِنْهُ الخَيَالاَتُ مَا <u>أَرَى</u> ... فَأَنْتَ لِمَـاذَا بِالشُّخُـوصِ مُعَرِّضُ

يخرج الأنا/الشاعر ببعض تراكيبه عن مألوف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية مستغلا طاقات اللغة، ليتغلب على قيود القافية، ويعتمد في ذلك خصيصة الحذف في البيت الأول مركزا على فعل (يفضض) إدراكا منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظا على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يفضضه (ما بين الدجى)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالة الإطلاق ليعمّ التفضيض الدجى، وينتشر لمعان الفضة – ومعه بريق الذهب – معادلا لضوء البرق الذي

---

[1]–حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص89–90.

أضاء ليل الأنا/العاشق يحمل بشرى قرب لقاء المحبوب، وفي عدم التصريح بالمفعول تركيز على فعل البرق المنتظر من الأنا/العاشق منذ زمن طويل، ومن ثم سعادته برؤيته، ويعضد ذلك الأفعال الدالة على هذا المشوق الطبيعي (يومض – يذهب – يفضض) وما توحي به من صفات تعوّد الأنا الاغتناء بها في كنف (سليمى).

وهو ما يبرزه أسلوب التشبيه التمثيلي بإقراره " الدلالة على مشاركة أمر لآخر في المعنى"[1]، أساسه المقارنة وقد استندت إلى خصيصة المشابهة الحسية دون أن يحدث بين الطرفين: (البرق – سليمى) تفاعل أو اتحاد، وقد اشتركا في جنس الصفة البصرية (أرى) كونهما محسوسين، وتجمع بينهما صفة الإضاءة وما تحمله من بشرى بقرب الفرج: البرق أضاء حلكة الليل ونشر الأنوار، وكان مقدمة الغيث الذي يحيي الأرض الموات؛ والمحبوبة أنارت سواد حياة العاشق، وقد ادلهمت عليه ظلمات الهجر، وحملت تباشير قرب الاجتماع والوصال، وأغنت افتقاره المؤدي به إلى الموت عشقا (كأن سليمى من أعاليه أشرفت)، وتفتح أداة التشبيه (كأن) تيقن الأنا/العاشق بأن ضوء البرق يذكّر بالمحبوب، ولا يستطيع – وإن حوى بعض صفاته – تعويضه، ويوفر أسلوب التشبيه الائتلاف والانسجام، وهما خصيصة جمالية تبرز العلاقات المستترة وراء التعدد والتباين، يقول عبد القاهر الجرجاني: " فالأشياء المشتركة في الجنس المتفقة في النوع تستغني بثبوت الشبه بينها، وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها، وإنما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات في ربقة، وتعقد بين الأجنبيات معاقد نسب وشبكة"[2].

ويواصل الأنا/الشاعر الاستفادة من طاقات اللغة، وتعينه حركيتها على تحقيق التلاؤم والانسجام بين المواقف الوجدانية وما يقتضيه الحال، وذلك بالعدول بتراكيبه عن الأصل، ويبرز ذلك في (تقبض – ينفض – أومض – معرض – متعرض)، إذ لا

[1]– الخطيب القزويني: الإيضاح في علم البلاغة، منشورات مكتبة النهضة، بغداد،د ت، ص 121.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص136.

يصعب إيجاد المحذوف على المتلقي، ويتبين في الأول حذف المفعول الذي يمكن تقديره بالضمير العائد على كف (سليمى) الخضيب (تقبضه)، ويطابق الأنا/العاشق بين التصريح بمد الكف وما يحمل من إسعاد لقلبه المتيم، والإعراض عنه بالحذف حين ارتبط بالقبض المكثف لمعاني الصدود والهجر؛ يعضده كون المد للأنا/العاشق (تمد لنا)، والقبض يوحي بمجاوزته (تقبضه عنا).

ويظهر في التركيب الثاني (ينفض) حذف المفعول العائد على (الدجى) الملم بليل الأنا/العاشق، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنّك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزمُ ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلُص له، وتنصرف بجملتها، وكما هي إليه"[1]، ليتولد عن ذلك الحذف تركيز على فعل النفض وتعميم له، دافعا الأنا/العاشق إلى السهاد والأرق حين منعه قلبه بخفقه مع كل ومضة من ومضاته، ويقارن حركة البرق بحركة فؤاده ويقرن صفة الحرارة بالايماض بحرف الوصل (أحر وأومض) ودلالته على مطلق الاشتراك، ويلجأ إلى خلخلة التركيبين لتحقيق ذلك، وتقدير التركيبين: (أحر منه وأومض منه) لتكون آلامه عشقه وتباريحه جلية.

ويركز في الحذف الرابع (معرض) على صفة الإعراض وهي المذكية لعذابات العاشق، ويقابل بينها وبين إقبال الشوق المؤجج للتجربة العشقية التي لا تنفتح إلى بحدوث الافتقار وانتفاء التجمل والصبر والتناسي، إذ بقدر تجذر الشوق (الشوق مقبل عليّ) ودلالاته على السيطرة والتمكن والافتقار، ينعدم الصبر الموقف لهذه اللواعج (الصبر معرض) تركيزا على صفة الديمومة، ليتجاوز هذا الإعراض الأنا/العاشق إلى مجموع العاشقين الذين عجزوا عن إيقاف وجعهم العشقي.

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص156.

ولعل في حذف متعلق اسم الفاعل (متعرّض) الذي يقدر بالنظر للتركيب قبله بـــ (له) ليثبت صفة ضحك الثغر من قلبه، ويستغني عن تحديد لمن يتعرّض خد الحبيب لكراهية إيراد ذلك، هو خبر حرقة البين والصدود.

ويتجلى في الحذف الأخير الذي تم فيه التركيز على فعل الرؤية وفاعلها الأنا/العاشق الشك والريب حين تتباين دلالة (أرى) بالخيالات، وينقسم الأنا/العاشق بين قلبه الطالب للمعشوق المتصور في البرق، وعقله المتيقن من أن هذا الاغتناء سيؤول سريعا إلى الافتقار.

وإذا استطاع الأنا/الشاعر في نص ابن رشيق المسيلي الاستفادة من حيوية اللغة، ومن جذب المتلقي إلى عالم اللحظة الشعرية، فإن ظاهرة الحذف وما عضدها من ظواهر أسلوبية أظهرت قدرته على أن يخضع الشعر بنظامه الوزني الصارم لإيقاع انفعاله الوجداني ولخفقات قلبه.

وتبدو اللغة الشعرية في نص **ابن قاضي ميلة** أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال الفردي من خلال التعويل على حيوية الإجراءات الأسلوبية المنتجة للانزياح بواسطة مرونة التشكيل، وما تحققه من تأثير في المتلقي بإمكانات جمالية كثيرة متجاوزة الجوانب الصوتية والتركيبية إلى الجانب الدلالي المعنوي، يقول[1]: (الطويل)

يُذِيلُ الْهَوَى دَمْعِي وَقَلْبِي الْمُعَنَّفُ	**وَتَجْنِي جُفُونِي الْوَجْدَ وَهْوَ الْمُكَلَّفُ**
وَإِنِّـــي لَيَدْعُونِـــي إِلَى مَا شَنَفْتُهُ	**وَفَارَقْــتُ مَغْنَـــاهُ الأَغَــنُّ الْمُشَنَّفُ**
وَأَحْوَرُ سَاجِي الطَّرْفِ أَمَّا وِشَاحُهُ	**فَصُفْــرٌ وَأَمَّــــا وَقْفُـــــهُ فَمُوَقَّفُ**
يَطيبُ أُجَاجُ الْمَاءِ مِنْ نَحْوِ أَرْضِهِ	**يُحَيِّـــي وَيُنْدِي رِيحُهُ وَهْوَ حَرْجَفُ**
وَأَيْأَسَنِـــي مِنْ وَصْلِـــهِ أَنَّ دُونَهُ	**مَتَالِفُ تَسْــرِي الرِّيـــحُ فِيهَا فَتُتْلَفُ**
وَغَيْرَانَ يَجْفُو النَّوْمَ كَيْ لا يَرَى لَنَا	**إِذَا نَـــامَ شَمْلاً فِـــي الْكَــرَى يَتَأَلَّفُ**
يَظَلُّ عَلَى مَا كَانَ مِنْ قُرْبِ دَارِنَا	**وَغَفْلَتِـــهِ عَمَّـــــا مَضَـــى يَتَأَسَّفُ**

[1]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص210.

وَجَوْنٌ بمُزْنِ الرَّعْدِ يَسْتَنُّ وَدْقُهُ   يَــرَى بَرْقَــهُ كَالْحَيَّة الصِّلِ تَطْرَفُ
كَأَنِّــي إِذَا لاحَ وَالــرَّعْدُ مُعْولٌ   وَجَفْنُ السَّحَابِ الْجَوْنِ بِالْمَاءِ يَذْرِفُ
سَلِيمٌ وَصَوْبُ الرَّعْدِ رَاقٍ وَوَدْقُهُ   كَنَفْثِ الرُّقَــى مِنْ سُــوءِ مَا أَتكلفُ
ذَكَــرْتُ بِهِ رَيًّا وَمَا كُنْتُ نَاسِيًا   فَأَذْكُــرَ لَكِــنْ لَوْعَــةٌ تَتَضَعَّفُ

يفتتح النص بجمالية الافتقار العشقي وتأكيد عدم القدرة على السيطرة على النفس، وهو ما يحقق للأنا/العاشق خضوعه للمحبوب وذلته له، ويصر على مواجهة فواعل المنع التي تحاول صده عن تحقيق مراد الاغتناء بالمحبوب ووصاله، والأنا/الشاعر في هذه الأبيات يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرهف ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني باعتماد جمالية الانزياح التركيبي.

وتظهر في الأبيات حذوف كثيرة تستهل بحذف ارتبط باسم المفعول ودلالته على فاعل مجهول (مكلَّف)، يوحي بالنموذج العذابي المميز للأنا/العاشق الذي دفعته جمالية البوح لإقرار آلام الوجد التي تجرح فؤاده، وتقض مضجعه، وتمنع الراحة عنه، تعينه الأدوات الفنية للمجاز المرسل مطلقا الجزء (قلبي – جفوني) ليريد به الكل المعادل له، ويعبر به عن انشطاره بمواجد العشق (قلبي المعنف – تجني جفوني الوجد)، لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (معنَّف – مكلَّف)، وبينهما الفعل (تجني) يحيل على جناية الأنا/العاشق بإصراره على الاستمرار في تجربته العشقية، وتبرز بذلك إيحاءات الحرمان الذي يستشعره.

ويحذف الموصوف مركزا على صفتيه (الأغن – المشنف) معللا سبب ذلته أمام حبيب يشبه الغزال حسنا وجمالا، ويلجأ إلى أسلوب الاستعارة مخفيا المشبه مصرّحا بالمشبه به الذي يعادله في صفاته، تحقيقا للمبالغة وإثارة للمتلقي، ويستمر في إخفاء معشوقه الغائب عنه، ويعدل عن الإشارة إليه أو كشفه مركزا على جمال عينيه (أحورُ ساجي الطرف) يفصل سر جماله في تزينه بوشاح يلمع ببريق الذهب أو النحاس، ويخطف لب الأنا/العاشق بخلخال أجاد اعتداله.

ويستمر مستعرضا امتلاك المعشوق الملتبس بالغزال مقاليد الحسن وقد عذب في أرضه الماء المالح المر، فكيف يوقف العاشق تجربته العشقية؟، ويحذف مفعول الفعل (يحيّي) تركيزا عليه وعلى فاعله، ويطلق دلالات التحية لتشمل الأنا/العاشق ومن اكتووا بنيران هذا الغزال الساحر، ويمتزج الفاعل بالغموض ويتأرجح بين المعشوق وريحه، المشوق العشقي المعوض له والآتي من ناحيته ليغتني به العاشق، ويحول حاله من الافتقار ومعاناة الريح الباردة الشديدة الهبوب إلى ريح تعبق بأريج الحبيب ونداه.

وتظهر فاعليته بإسناد الفعل إليه مؤكدة يأسه المعمق لحرمانه (أيأسني) لدخول فواعل المنع طرفا يكدر صفو العلاقة العشقية، ويحذف مفعول فعل (تتلف)، ليكون التلف شاملا عاما تعضده صيغة منتهى الجموع ودلالتها على ما لا نهاية له، فالمتالف – يسندها الغيران مانع العشق – تطارد العاشقين وتمنع وصالهما.

وترتفع حدة المعاناة العشقية حين يستشعر الأنا/العاشق قرب هلاكه (سليم) وهو يتذكر بالمشوق الطبيعي البرق الآتي من حمى المعشوق يتبعه غيث يبعث الحياة ويجدد ذكرياته العشقية وقد اغتنى بالمحبوب، ويحذف مفعول الفعل (أتكلف) وقد قيده بالسوء وقابل ذلك بإطلاقه باسم الموصول (ما) لتكون المعاناة منفتحة لا حدود لها، ويلتبس حنينه للحبيب بالحنين للمكان (ريا) ومن حوى وبماضي الاغتناء (كنت)، ويعاود حذف مفعول (أذكر) الذي انفتح على الأسس الجمالية الثلاثة للحنين وعمها، مؤكدا لوعة الأنا/العاشق وضياعه، وهو ما تجلى في حذف المسند إليه تركيزا على المسند (لكن لوعة)، ولا يجد المتلقي صعوبة في تقديره؛ ليظهر من خلال ما سبق كثرة الحذوف التي مست المفعول، وهذا النوع من الحذف قال فيه عبد القاهر الجرجاني: " وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصدُه، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرتَ مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلاّ أنّك تطرحه وتتناساه وتدعه يلزمُ ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلُص له،

وتتصرف بجملتها، وكما هي إليه"[1]، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل الافتقار العشقي المؤجج للتجربة العشقية التي رسمت المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الأنا/الشاعر سخَّر هذه الحذوف لبناء إيقاع الطويل، ولجأ إلى تسكين المتحرك مرتين (وهْو) الذي سُكِّن دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيبويه بـــ: " باب ما يحتمل الشعر"[2] ، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الطويل فرض تسكينه ليتحقق التوازن الإيقاعي.

ويحتاج الأنا/الشاعر إلى الانزياح عن العلاقات الأصلية، ويعتمد في ذلك على مقدرته في الاستفادة من الطاقات الكامنة في اللغة، ويتجاوز الجوانب الإيقاعية والتركيبية إلى الجوانب الدلالية المعنوية مستخلصا آثارا جمالية كثيرة، ويوظف جمالية المحاورة، يقول[3]:

وَلَمَّـــا الْتَقَيْنَـــا مُحْرِمَيْنِ وَسَيْرُنَا   بِلَبَّيْـــكَ رَبًّـــا وَالرَّكَـــائِبُ تَعْسِفُ

نَظَـــرْتُ إِلَيْهَا وَالْمَطِـــيُّ كَأَنَّمَـــا   غَوَارِبُهَا مِنْـــهَا الْمَعَاطِينِ رُعَّفُ

فَقَالَتْ: أَمَا مِنْكُنَّ مَنْ يَعْرِفُ الْفَتَى   فَقَدْ رَابَنِـــي مِنْ طُولِ مَا يَتَشَوَّفُ

أَرَاهُ إِذَا سِرْنَـــا يَسِيـــرُ حِذَاءَنَـــا   وَنُوقِفُ أَخْفَـــافَ الْمَطِّـــي فَيُوقِفُ

فَقُلْـــتُ لِتِرْبَيْهَا: أَبْلِغَـــاهَا بِأَنَّنِـــي   بِهَـــا مُسْتَهَـــامٌ قَالَتَـــا: نَتَلَطَّفُ

وَقُولاَ لَـــهَا:يَا أُمَّ عَمْرٍو أَلَيْسَ ذَا   مِنًى وَالْمُنَى فِي خِيفِهِ لَيْسَ يُخْلَفُ

تَفَاءَلْتُ فِي أَنْ تَبْذُلِي طَارِفَ الْوَفَا   بِأَنْ عَنَّ لِـــي مِنْكِ الْبَنَانُ الْمُطَرَّفُ

وَفِـــي عَرَفَاتٍ مَا يُخَبِّـــرُ أَنَّنِـــي   بِعَارِفَةٍ مِـــنْ عَطْفِ قَلْبِـــكِ أُسْعَفُ

وَأَمَّا دِمَـــاءُ الْهَدْيِ فَهِيَ هُدًى لَنَا   يَـــدُومُ وَرَأْيٌ فِـــي الْهَوَى يَتَأَلَّفُ

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص156.

[2]– أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص75. وهو يحيل إلى سيبويه:الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966،ج1، ص26.

[3]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص211.

وَتَقْبِيلُ رُكْنِ الْبَيْتِ إِقْبَـــالُ دَوْلَةٍ لَنَـــا وَزَمَـــــانٌ بِالْمَــوَدَّةِ يَعْطِفُ

يعتمد الأنا/الشاعر الأسلوب الخبري ليخبر عن قصته العشقية التي بدأت باللقاء بين المعشوقين، وربط تجربته بقدسية شعيرة الحج وفي ذلك إيهام باستحالة اللقاء في غير هذا المكان؛ وقد ذكر مساعي فواعل المنع للتفريق بين العاشقين، ويضفي على المشهد حركية تتجلى في الأفعال الدالة عليها (التقينا – سيرنا – تعسف)، ويركز في الفعل الأخير على جانب المعاناة من الرحلة والانقطاع عن المحبوب، ويحذف متعلقه وقد اكتنفه الغموض بين معنى الميل (عنا) ليجتمع على الأنا/العاشق ومعشوقه نوعان من القهر: قهر الموانع العشقية لهما وقهر الركائب، ومعنى الخبط على غير هداية المرسخة لمدلول الضياع، وقد توحي دلالة هذا الفعل – خاصة وقد ارتبطت بالركائب – بإشرافها على الهلاك وما يترتب عنه من إشراف المعشوقين على الموت مصورا بها حالتهما بعد حدوث النوى.

ويتجاوز الأنا/ الشاعر أحادية الصوت ليتوارى صوت الأنا فاسحا المجال للصوت الآخر (قالت)، ويبعث في نصه ما يشبه الحوار الدرامي، وقد استولى عليه الشك وعمته الريبة من نظرات الأنا/العاشق التي حاورت المعشوق دون كلمات، ويتأكد الشك وقد خالطه الإنكار حين يلتبس أسلوب الاستفهام المعبر عن القلق والاضطراب بين الحقيقة ومجاوزتها وهي تحوي النفي (أما منكن من تعرف؟)، ليتأرجح السائل بين شوقه إلى معرفة العاشق وخوفه من افتضاح أمرهما، ويلجأ إلى حذف متعلق الفعل (يتشوّف) ليعم الجميع ولا يختص بالمعشوق، فيشتهر أمرهما ويمنعان عن الاجتماع، وتتضح صفة الإطلاق والتعميم في : (سرنا – حذاءنا – نوقف)، وتتشاكل مع صنيع الأنا/العاشق (يسير – يوقف)، ويحذف مفعول هذا الفعل ليكون الإيقاف عاما يتجاوز مطية العاشق إلى قلبه الخافق بلواعج الشوق ونظره المريب.

ويستعيد الأنا صوته ليجسد جمالية البوح العشقي (فقلت) مظهر حذره من إشهار قوله، وقد اضطربت تراكيبه بأسلوب التقديم وتأخير، ليبرز ذلك جليا بحذف المخصوص بالقول (قالتا)، ويعضده بحذف مفعول الفعل (نتلطف)، ومثل هذا الحذف قال عنه ابن

رشيق: " وإنما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصورا"[1].

يجمع أسلوب النداء بأسلوب الاستفهام نافيا بهما ارتيابه في شوقه إليها، ويبرز الحذف في الفعل (يخلف) وقد ارتبط بالخيف ناحية من منى في سفح الجبل ينزل بها الناس ويجتمعون، لتكون غاية مناه الاجتماع بالمعشوق، ويمتنع عن إيراد مفعول فعل الإخلاف كراهية له، وتحقيقا لانتفائه (ليس)، ليغتني بوصل موضوعه العشقي ويتوقف إحساسه بالحرمان، وتترسخ أمنيته بأسلوب التجنيس (مِنىً – مُنَى) ويجتمع فيهما التشاكل – وإن اختلفا – دلالة وصوتا، ويحقق التجنيس المذكور ما سمّاه الجرجاني بالفضيلة، يقول: " فقد تبين لك أن ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"[2]؛ ويعدل عن البنية الصرفية للفظة (وفاء) بقصر الممدود (وفا) لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيّد بإيقاع الطويل، ويحقق مدّ الفاء وإطالة صائتها استمرار التفاؤل الأنا/العاشق، وإطلاق ذلك ليعبر عن اتساع الحزن وطول المعاناة.

ويحذف حرف التفصيل (أمّا) تركيزا على فعل التقبيل المفتقر إليه، ويسنده حذف متعلق الفعل عطف (يعطف) ليلفت الانتباه إلى معاناته التي لا يوقفها إلا وصال المحبوب المتحقق بالعطف على الأنا/العاشق.

ويستمر الأنا/الشاعر في تحقيق التأثير بإمكانات اللغة الجمالية الكثيرة، وينوع في تنظيماتها التركيبية لما فيها من روح جمالية فنية تحمل حركيتها التي تولد إحساسا بالتعادل بين الحركة النفسية المعنوية والحركة الشعرية، ويواصل سرد قصته العشقية، يقول[3]:

فَأَوْصَلَتَــا مَــا قُلْتُــهُ فَتَبَسَّمَــتْ   وَقَالَــتْ: أَحَادِيثُ الْعِيَافِةِ زُخْرُفُ

[1]– حسن بن رشيق: العمدة، ص251/1.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص5.

[3]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص212-213.

بِعَيْشِـــي أَلَـــمْ أُخْبِرْكُمَا أَنَّهُ فَتًـــى   عَلَـــى لَفْظِهِ بَرْدُ الْكَـــلاَمِ الْمُفَوَّفُ
فَلاَ تَأْمَـــنَا مَا اسْطَعْتُمَـــا كَيْدَ نُطْقِهِ   وَقُولاَ: سَتَدْرِي أَيَّنَـــا الْيَوْمَ أَعْيَفُ
إِذَا كُنْتَ تَرْجُو فِي مِنًى الْفَوْزَ بِالْمُنَى   فَبِـــالْخِيفِ مِنْ إِعْرَاضِنَـــا تَتَخَوَّفُ
وَقَـــدْ أَنْذَرَ الإِحْـــرَامُ أَنَّ وِصَالَنَـــا   حَرَامٌ وَأَنَّـــا عَـــنْ مَزَارِكِ نَصْدِفُ
فَهَذَا وَقَذْفِـــي بِالْحَصَـــى لَكَ مُخْبِرٌ   بِأَنَّ النَّوَى بِـــي عَنْ دِيَارِكَ تَقْذِفُ
وَحَـــاذِرْ نِفَـــارِي لَيْلَةَ النَّفْرِ إِنَّـــهُ   سَرِيـــعٌ فَقَلْبِـــي بِالْعِيَـــافَةِ أَعْرَفُ
فَلَمْ أَرَ مِثْلَيْـــنَا خَلِيلَـــيْ مَحَبَـــةٍ   لِكُـــلٍّ لِسَـــانٌ ذُو غِرَارَيْنِ مُرْهَفُ
أَمَـــا إِنَّـــهُ لَـــوْلاَ أَغَـــنُّ مُهَفْهَفُ   وَأَشْنَـــبُ بَـــرَّاقٌ وَأَحْـــوَرُ أَوْطَفُ
لَرَاجَـــعَ مُشْتَـــاقٌ وَنَـــامَ مُسَهَّدُ   وَأَيْقَـــنَ مُرْتَـــابٌ وَأَقْصَـــرَ مُدْنَفُ
وَعَاذِلَةٍ فِـــي بَذْلِ مَـــا مَلَكَتْ يَدِي   لِرَاجٍ رَجَائِـــي دُونَ صَحْبِي تُعَنِّفُ
تَقُـــولُ إِذَا أَفْنَيْـــتَ مَا صُنْتَ مُدَّةً   وَأَحْوَجْتَ مَنْ يُعْطِيكَهُ قُلْتُ: يُوسُفُ

تستهل الأبيات بحذف المخصوص بالقول، اهتماما بالمقول وقد تضمن رسالة العاشق إلى معشوقه، وقرائن البيت تبرز أن المقدر بالحذف هما حاملتا الرسالة العشقية (أوصلتا)، وفي الإعراض عن ذكر المبلّغ تأكيد على عمومية التبليغ؛ إذ الأنا/العاشق بلغ تربيها وبلغ بهما محبوبته، وسيبلغ نصه العشقي كل متلق له (ما قلته)، والمعشوقة ترسل قولها لمن حملتا الرسالة، ومعهما الشاعر وكل من يرتاب في علاقتها العشقية (قالت).

ثم يغيب صوت الأنا/العاشق ليعوضه الآخر/المعشوق الطرف الثاني في علاقة الشوق، ليأخذ المعشوق المبادرة بالبوح مؤكدا عذابات العاشق ولواعجه، معمقا افتقاره العشقي ويعتمد أسلوب القسم ليجزم بالأمر، ويعدل عن ذكر صيغة القسم (أقسمت والله بعيشي) مركزا على جمالية الاستفهام المجازي الذي خرج عن دلالته الحقيقية، ليصبح بمعنى الخبر مؤديا ظاهرة جمالية هي التقرير بعد أن تحول الشك الذي انتاب المعشوق في بداية القصة إلى يقين واضح يدعو الربيبتين إلى التسليم (ألم أخبركما؟)، وقد

يتجاوزه إلى دلالات التبكيت والتوبيخ والتقريع، لينفي به المعشوق شبهة عشقه للعاشق، ويستنكر إعجاب حاملتي الرسالة العشقية بالأنا/العاشق، وهو ما تأكده جمالية الاستعارة حين انزاح بالدلالة عن حقيقتها، وحذف أحد طرفي علاقة المشابهة، إذ سد المذكور مسده، وأوهم بأنهما صار شيئا واحدا (لفظه برد الكلام المفوّف)، زيّن الأنا/العاشق كلامه بثوب رقيق حلي بخطوط بيضاء، ليسحر به الربيبتين (كيد نطقه)، ويعضد ستر الحقيقة وإظهار خلافها حذف متعلق فعل القول (قولا) تركيزا على المقول لتسريع رد مكائد العاشق وإبطالها، لذا يحذف العائد عليه إعراضا عن ذكره (قولا له).

ويعاود المعشوق الاستعانة بجمالية الاستفهام المجازي مقابلا إعراضه عن ذكر المعشوق إلى تأكيد شوقه إلى وصاله (أيّنا) وهو يعقد المفاضلة مركزا على موضوعها دون الفصل بين المفضل والمفضل عليه (أيّنا اليوم أعيف؟) مغيبا الآخر ليتحد العاشق والمعشوق ويبعدا الشبهة عن تجربتهما العشقية ويستراها، و قد فسر أحد الدارسين جمالية هذا النوع من الحذف بالقول: " مثل هذا الحذف يزيد من التوسع في الدلالة الإيحائية؛ إذ تشتاق النفس إلى تتبع ما يوحي به الكلام الموجز الذي حذف منه بعض عناصر البنية التركيبية، ويعتمد نجاح المبدع في ذلك على براعته وقدرته في إدخال شيء من الإبهام والإجمال غير المخل بالمعنى"[1]، وهو اشتياق يدعمه انزياح الاستفهام عن الدلالة على طلب المعرفة إلى تشويق الأنا/العاشق.

ويقابل المعشوق أمنية الأنا/العاشق بتحقق الاجتماع بناحية منى بما يعارضها وهو الإعراض، ويحذف متعلق هذا المصدر (عنك) وقد عبر عنه فعل التخوف (تتخوّف)، وتحمل بذلك التراكيب بانزياحتها الجمالية ثنائية حصول الإعراض الظاهر والمصرح به من المعشوق، ورغبته المستترة في وصال الأنا/العاشق.

وهذه الثنائية قد تؤكدها أكثر جمالية خصيصة حذف متعلق الفعل (أنذر)؛ إذ ظاهر القول هو إنذار موجه للعاشق والمعشوق (أنذرنا الإحرام) بحرمة الوصال واستحالة

1– مجيد عبد الحميد ناجي: الأسس النفسية للبلاغة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،ط1، 1984، ص 129 .

المزار، لكن عدم تقييد الإنذار وتعيين المنذرين به يفتح دلالات المعنى على إبعاد طرفي العلاقة العشقية عنه، ويؤكده حذف مفعول (تقذف) كي لا يتحقق النوى، يعضده تلطف المعشوق عند ذكر المفضل عليه الذي قد يوهم بالأنا/العاشق (قلبي بالعيافة أعرف)، الانزياحات الدلالية تدفع الأنا/العاشق إلى إعلان ما كان مستترا (فلم أر مثلينا خليلي محبة) مؤكدا استمرار معاناته العشقية ومعللا سبب ذلة العاشق واستحسانه الحرمان وإصراره على الموت عشقا راسما النموذج العذابي؛ إذ المعشوق امتلك أسرار الحسن والجمال، ويقر أن وجود هذه المفاتن يترتب عنها امتناع إيقاف عذابات العشق (لولا)، ليستحق المحبوب الذي تجاوز كونه شبيها بالغزال إلى أن يكونه ويسد مسده (أغن – مهفهف – أشنب – براق – أحور – أوطف) وهي الصفات التي افتتح بها الأنا/العاشق قصته العشقية.

ويوقف قصته العشقية لتلج العاذلة عالم لحظته الشعرية الجديدة، وقد تمحورت حول بذله المال وكرمه مع المحتاجين، ليشتمل النص بذلك على ثلاثة نماذج تتموضع فيها المرأة، أولها: المرأة المعشوق المفتقر إليها، وثانيها: المرأة الواسطة التي تعينه وتحاول تقريبه من موضوعه العشقي، ثم: تقابلها المرأة اللائمة صوت العقل وهو النموذج الأخير، ويبرز الحذف في (رجاني) مركزا على الرجاء وقد تكرر في اسم الفاعل (راج) وفي الفعل؛ فلا يذكر معموله لاهتمام الأنا بصنيع الجود والكرم ومحاولته التركيز عليه، ولا يلتف للطالب، وهو الذي اعتاد البذل والجود، واعتاد معه على تعنيف العاذلة له مما يدفع إلى حذف معمول الفعل (تعنف)؛ إذ ارتبط هذا الفعل بالعاذلة ولازمها، ليحقق تشاكلا دلاليا يفتح البيت ويختمه، لا يباينه إلا جود الأنا وسخاؤه، ويواصل حذف المخصوص بقول العاذلة لتسريع إيصال شكواها، يعضده إطلاق فعل الصون وتعميمه وعدم تقييده بمفعول يقع عليه (صنت)، محققا التوازن بين (ما) الموصولية وما تحمل من إبهام وتعميم، يجعل ما صانه الأنا غامضا كأنه لم يكن، يدفع إلى الحاجة والعوز والاحتياج (أحوجت)، وهذا الاحتياج الذي سيستشرفه الأنا يفرض تدخل الآخر الممدوح المغدق،

وبقدر تسريع الأنا توصيل تساؤل العاذلة يسرع رده، ويحذف أحد ركني التركيب الاسمي مبقيا على (يوسف) ليكون مبتدأ وخبرا وكاشفا لهموم الأنا وحاجاتها.

وتكون بذلك حقيقة افتقاره هي افتقار لما يحويه موضوعه العشقي من جمال وسحر يخلبان لبه ويدفعانه إلى المكابدة العشقية التي تفتح أبواب القول العشقي، كما يظهر النص استفادة الأنا/الشاعر من طاقات اللغة، ومن التناسب بين الانزياح التركيبي بجمالية الحذف والنواحي الدلالية المعنوية، وقد يكون ذلك – أو غيره – ما دفع ابن رشيق المسيلي إلى القول عن فائية ابن قاضي ميلة: " لو أنّ هذا الشّعر لمن تقدم ذكره كابن أبي ربيعة ومن سلك مسلكه لاستجيد لهم، وذكروا به وقدم على كثير من أشعارهم ولا عيب له إلا أنه متأخر"[1].

وفي مقطّعة شعرية لنفس الشاعر تتضح جمالية الانزياحات التركيبية من خلال مرونتها التي تجعل اللغة أكثر طواعية، تعكس طبيعة الانفعال المميز للأنا/العاشق ومدى تمكنه من التحكم في الدلالة، يقول (الطويل)

مُحَيًّا تَرَى الأَتْرَابُ أَشْخَاصَهَا بِهِ ... جَرَى فِيهِ رَقْرَاقُ النَّضَارَةِ مُذْهِبَا

إِذَا زَارَهُ ذُو لَــوْعَةٍ لاحَ شَخْصُهُ ... إِلَى الْحَوْلِ فِــي إِفْرَنْدِهِ مُتَنَصِّبَا

فَأَعْجِبْ بِوَجْهٍ حُسْنُهُ مِنْ وُشَاتِهِ ... يَنِّــمُّ عَلَــى مَــنْ زَارَهُ مُتَنَقِّبَا

بَدَتْ صُوَرُ الْعُشَّاقِ فِي مَاءِ خَدِّهِ ... فَأَغْنَتْ رَقِيــبَ الْحَيِّ أَنْ يَتَرَقَّبَا

تستهل الأبيات بحذف المسند إليه الاسمي تركيزا على الخبر (محيا) وهو محور الأبيات تنطلق منه وتعود إليه، يوحي بالجمال والسحر الخالب للعقول المفتقر إلى صاحبه، وتتفرع عنه الدلالات: (ترى – جرى – وجه – متنقّبا – خده)، ولعل إطلاق الوجه يحمل أسلوب المجاز المرسل، إذ إيراد الجزء (الوجه) يكشف عن صاحبه (الكل)، يدعمه بالاستعارة المكنية وقد جعله مرآة تقيس بها الحسناوات حسنهن وجمالهن (ترى أشخاصها به) لما حوى من صفات الغنى والحسن وقد وشحه الذهب، ويحذف الموصوف

---

[1]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص213.

(الماء) تركيزا على صفته رقراقا، ولا يجد المتلقي عناء في استجلائه وقد دل عليه فعل الجريان مضفيا على الصورة حركة تعبر عن استحالة حصر جمال المعشوق.

ويعجز الأنا/العاشق على الإمساك بأوصاف المعشوق وأسرار حسنه، فتضطرب الأبنية التركيبية في البيت الثاني ويحتاج المتلقي إلى سد فراغاتها بعد أن استحال على الأنا/العاشق الإلمام بها لكثرتها وامتدادها من جهة، وعجزه عن رؤية وجه المعشوق مكتفيا بخياله (لاح شخصه) من جهة أخرى، ويستغني عن وصل التركيبين (إذا زاره ذو لوعة – لاح وجهه) دلالة على الاضطراب والرهبة؛ إذ وجود حرف الربط كان سيوحي بالاستقرار والهدوء، وهو المنعدم في الشطر الثاني حين يدفع تأمل وجه المعشوق المتأمل فيه إلى المكوث حولا كاملا يستفسر عن أسرار الحسن والجمال الفاتن.

ويزيل الأنا/العاشق الغرابة من المبالغة في تصوير مفاتن المعشوق مستعينا بأسلوب التعجب (أعجب بوجه) مؤكدا عدم قدرة الوشاة (موانع العشق) على إنجاز مهمتهم الموكلة إليهم، وقد تسرب حسن المعشوق إلى وجوههم، وبرز في لواحظهم، لتنتفي بحذف معمول فعل الترقب (يترقبا) الحاجة إلى تحديد المخصوص بالمراقبة والمنع.

يتذكر الأنا/العاشق في نص **أبي الحبيب المسيلي** لحظات فراق المحبوب، ويرسم لواعجه وقد تيقن من تجذر افتقاره العشقي، ويلجأ إلى جمالية الانشطار ليحاور قلبه المُعنّى ويعاتبه على استسلامه لحدث الفراق، ويستعين في تحقيق التأثير بإمكانات جمالية كثيرة تختص بتراكيب الإبداع باللغة، يقول[1]: (الطويل)

مُجْرِي جُفُونِي دِمَاءً وَهْوَ نَاظِرُهَا — وَمُتْلِفُ القَلْبَ وَجْدًا وَهْوَ مَرْتَعُهُ

إِذَا بَدَا حَـــالَ دَمْعِـــي دُونَ رُؤْيَتِهِ — يَغَـــارُ مِنِّـــي عَلَيْـــهِ فَهْوَ بُرْقُعُهُ

قَلْبِـــي الْوَفِيُّ وَجِسْمِي لاَ وَفَاءَ لَهُ — مَا مَنْ أَقَامَ كَمَنْ قَدْ سَارَ يَتْبَعُهُ

إِنْ كَـــانَ حَجَّبَهُ بُقْيَـــا عَلَيْـــهِ فَلَمْ — أَطَاقَ حِيـــنَ نَأَى عَنْـــهُ يُشَيِّعُهُ

[1]– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص143.

لَــوْ أَنَّهُ ذَابَ سُقْمًــا يَوْمَ رِحْلَتِهِ كَانَ الْوَفَاءُ لَــهُ فِي الْحُبِّ أَجْمَعُهُ

يحقق الأنا/الشاعر بأسلوبية الحذف خرقا للضوابط اللغوية، هو " شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن"[1]، ويحذف المسند إليه ليتصدر المسند الكلام ويتم التركيز عليه وعلى صنيعه في الأنا/العاشق (مجري جفوني)؛ إذ لا يريد الإشارة إليه فاسم الفاعل يدل على ثبوت الصفة واستمرارها (مجري دموعي – متلف القلب وجدا)، فيستغنى بذلك عن ذكره؛ وقد تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمدا السياق أو القرائن ويقدره بـــ (هو – معذبي..).

ولا يحتاج الأنا/الشاعر إلى تقييد الفعلين (أقام – سار) لعدم حدوث ما تمناه، وليؤكد انتفاء الوفاء للمعشوق، فالقلب أقام في مكانه لم يبرحه ولم يسر إلى معشوقه، وهذا التقابل يبرز خصيصة الانشطار حين يتقلب العاشق بين قلبه وجسمه، ويبرز أسلوب الشرط بامتناع تحقق رغبة الأنا/العاشق لبقائه حيا، وانتفاء موته بعد افتراقه عن المحبوب (كان الوفاء له)، وهو ما دفع إلى حذف المسند إليه (ذلك الصنيع – الذوبان عشقا – موتي) تأكيدا لامتناع الوفاء.

يجيز الأنا/الشاعر لنفسه التصرف في تراكيبه الشعرية ويضعها في النسق الذي يوضح فكرته ويحقق غرضه، يقول سيبويه: " إنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام"[2]، وهو ما يصوغ للأنا/الشاعر تسكين المتحرك (وهْوَ)، ليستقيم إيقاع الطويل.

وتتعاضد توليفة أخرى من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية في نص آخر **لأبي حبيب المسيلي**، وهو يقارن بين عوائق العشق التي تمنع اجتماعه بالمعشوق، ومفاتن الحبيب وجماله الذي حول العاذل إلى محب سحره الحسن، يقول[3]: (الكامل)

أَضْحَــى عَذُولِي فِيهِ مِنْ عُشَّاقِهِ لَمَّــا بَدَا كَالْبَدْرِ فِي إِشْرَاقِــهِ

1– عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص146.

2– سيبويه: الكتاب،ص26/1.

3– حسن بن رشيق: أنموذج الزمان،ص142.

وَغَــدَا يَلُــومُ وَلَوْمُهُ لِي غَيْرَةٌ	مِنْهُ عَلَيْهِ وَلَيْسَ مِنْ إِشْفَاقِــهِ
قَمَرٌ تَنَافَسَتِ الْجَوَانِحُ وَالصَّبَـا	فِي حُبِّــهِ لِتَفُوزَ عِنْدَ عِنَاقِــهِ
فِــي خَــدِّهِ نَــوْرٌ تَفَتَّحَ وَرْدُهُ	أَلْحَاظُــهُ مَنَعَتْهُ مِنْ عُشَّاقِــهِ
عَرَضَ الْوِصَالَ وَظَلَّ يُعْرِضُ دُونَهُ	وَتَخَلُّقُ الْمَعْشُوقِ مِنْ أَخْلَاقِــهِ

البنية التركيبية للبيت الثاني تخللها حذف مفعول فعل اللوم (يلوم) الذي كثيرا ما ارتبط بمعيق العلاقة العشقية بين المعشوقين، وقد قابل الأنا/العاشق عذل لائميه بالإعراض والعمى عن التبصر بحقيقة العذاب العشقي، خاصة وقد احتوى الحبيب عجائب الفتنة المتيمة لفؤاد العاشق، فلم تعد المحبوبة إنسية؛ بل صارت قمرا يبدد ظلمة القلب الكليم، وتبرز جمالية حذف المسند إليه تركيزا على المسند وقد تصدر الكلام، واستولى على البيت الذي فتح به وختم وذكر في وسطه (قمر– حبه – عناقه) وهو ما جعل الأنا/العاشق ينشطر إلى أجزاء تتنافس وتتصارع.

وتتفجر عن هذا الانزياح عن أصل التركيب الاسمي جمالية الاستعارة التصريحية تدعم التباس الأمر على الأنا/العاشق وهو يتألم بفراق قمر لا امرأة مثل بقية النساء، ليقوى افتقاره العشقي وتتجذر معاناته.

ويواصل الأنا/العاشق بحسه الجمالي الاستمتاع بتذكر لحظات الاجتماع بالمحبوب، وينزاح بالتركيبين (عرض الوصال – يعرض دونه) لدخول العذول مجال التجربة العشقية، وهو الذي اعتاد تعكير ما صفا منها، ولا يصرح الأنا/العاشق بالمخصوص بعرض الوصال حتى لا يشهر الأمر، ويطابق بين هذا الفعل ونقيضه (يعرض) ليحقق التكتم المميز للمعشوق في التجربة العشقية.

ويستفيد الأنا/الشاعر في نص **أبي حفص عمر بن فلفول** من آثار جمالية الحذف في تراكيبه لإكسابها معاني عميقة وأسرارا لطيفة، وليضفي على بنياتها إيجازا بليغا يعد من ركائز البلاغة العربية، يقول[1]: (الطويل)

[1]– العماد الأصفهاني: خريدة القصر، قسم شعراء المغرب،ج1،ص179.

وَقَالُوا: نَأَى عَنْكَ الْحَبِيبُ فَمَا الَّذِي تَرَاهُ إِذَا بَـــانَ الْحَبِيبُ الْمُوَاصِلُ
فَإِنْ أَنْتَ أَحْبَبْـــتَ التَّصبُّـــرَ بَعْدَهُ وَلَمْ تَسْتَطِعْ صَبْرًا فَمَا أَنْتَ فَاعِلُ
فَإِنَّ الْهَوَى مَهْمَا تَمَكَّنَ فِي الْحَشَا وَحَلَّ شِغَـــافَ الْقَلْبِ لَيْسَ يُزَايِلُ
فَكَمْ رَامَ أَهْــلُ الْحُبُّ قَبْلَكَ سَلْوَةٌ وَزَادَهُمُ عَنْـــهَا هَـــوًى مُتَوَاصِلُ
فَقُلْـــتُ: أَلاَ لَلصَّبْرُ مَفْزَعُ عَاشِقٍ وَلَلْصَّبْرُ أَحْرَى بِي وَإِنْ غَالَ غَائِلُ
سَأَصْبِرُ حَتَّى يَفْتَحَ اللهُ فِي الْهَوَى بِوَصْلِ حَبِيبٍ طَالَ فِيهَا الْطَوَائِلُ

يلجأ الأنا/العاشق إلى تفعيل عنصر من العناصر الدرامية (الحوار)، وهو يسرد محاورة فواعل المنع له، والتي – في الغالب – تجسد حس المواجهة بين أصوات العقل الداعية إلى إيقاف عذابات التجربة العشقية المتأزمة بسبب حدث الهجر وانقطاع العلاقة بين العاشقين، ورفض الأنا/العاشق الإصغاء لها واللجوء إلى التعقل، ولعل أسلوب الحذف الذي ميز فعلي القول أو المحاورة (قالوا: – قلت:) يوضح ذلك؛ إذ حذف المفعولين اللذين سيقع فعل القول عليهما يوحي بطبيعة علاقة الصراع بين الطرفين، وليركز تركيزا لافتا للانتباه على قول العواذل ورد العاشق، ويتأكد بذلك معنى الإطلاق والديمومة؛ ففواعل المنع منذ أن وجدت في العلاقة العشقية وهي تسعى إلى إعاقة هذه العلاقة، ولا تمل من القول والعذل، يقابلها رفض العاشق الاستماع لنصائحها وتحذيراتها مصرا على التلذذ بآلامه العشقية.

تصر أصوات النهى على ردع الأنا/العاشق مؤكدة حدوث البين ويقين ابتعاد المعشوق الذي لا ترجى عودته ويستحيل وصاله والاغتناء بقربه (نأى عنك – بان)، ويعبر الحذف عن ذلك بإطلاق البين وعدم تخصيصه بالأنا/العاشق (بان عنك) لتكثف إحساسه بالوجع والحرمان، خاصة وقد استولى عليه الهوى بتباريحه وحرقه وسيطر عليه سيطرة لا خلاص له منها، وهو ما يوضحه حذف مفعول الفعل (يزايل) تركيزا على الانتفاء المطلق العام المؤدي إلى الموت عذابا وضنى (ليس يزايل).

ويعتمد الأنا/العاشق بعد تيقنه من النتائج المأساوية المترتبة عن إعراضه، حجة الصّبر يحذف مفعول الفعل (غال) مؤكدا عدم جدوى تحذيره، حتى وإن كان إهلاكا عاما ينم عن الحقد والكراهية، فهو يختار التحدي آملا في قرب الفرج (يفتح الله في الهوى)، راجيا فتح الله – عز وجل – عليه بتحقق أمنيته، وعلى عموم العشاق المفتقرين عشقيا.

ويظهر بعد تتبع جمالية أسلوب الحذف من خلال النصوص الشعرية المتناولة قدرة شعراء المغرب الأوسط على الارتقاء بهذه الخصيصة الأسلوبية من حيث النظر إليها من زاوية تفاعل الدلالات لإنتاج صورة متكاملة، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند كونها مجرد زينة فنية داخل النص الشعري، يضاف إلى ذلك ما حملته من اقتصاد لغوي منح تعبيرهم عن معانيهم طواعية وليونة، وسمح لهم بإدراك ذلك المتخيل ونقله إلى الواقع المحسوس بيسر يمكن متلقي نصوصهم من الإبحار في عوالم الإيحاءات والدلالات.

وبرز أصل جمالية أسلوب الحذف في الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ (والسامع)، حتى يفهم بالقرينة، ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التغيير؛ إذ متذوق النص الشعري لا يجد متاع نفسه في السياق الواضح جدا والمكشوف؛ وإنما يجد خير الكلام ما دفعه إلى التفكير، واستفز حسه وملكاته، وكلما كان أقدر على تنشيط هذه القدرات كان أدخل في القلب وأمس بسرائر النفس المولعة بالأشياء التي تومض ولا تتجلى.

كما عبرت جمالياته في النص المغربي – المغرب الأوسط تحديدا – عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي آثر بناءً انزياحيا يتناغم مع البناء النفسي.

وأضفى أسلوب الحذف على النص المغربي ملمحا جماليا يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وقد اعتمد في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة.

ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تنفتح على قراءات متعددة غير محصورة، وسيظهر ذلك جليا في الانزياح الأسلوبي المرتبط بظاهرة التقديم والتأخير وقدرة خلخلة التراكيب على إبداع قيم فنية وجمالية.

2-5- جمالية أسلوب التقديم والتأخير/ الأنا– النفحة المأساوية

حظي التقديم والتأخير بعناية كبيرة من قبل النحاة والبلاغيين، وانطلق الفريق الثاني من الحد الذي توقف عنده الفريق الأول، وارتبطت إجراءات علماء البلاغة بالقواعد النحوية، و" من الجلي أن الدراسة البلاغية للتراكيب العربية المؤلفة للنصوص ذات الصبغة الإبداعية تتبني على الوضع التركيبي والإعرابي الذي يقتضيه علم النحو، إذ إن إدراك المعنى السطحي للتراكيب، ثم المعنى العميق عبر دلالة بلاغية، يستدعي الاستعانة بالأنظمة النحوية"[1].

وإذا كانت مهمة النحوي أن يعنى " بالكشف عن ضوابط التقديم والتأخير، والذكر والحذف والفصل والوصل، إلى غير ذلك من مختلف الصيغ التركيبية، فإن البلاغي يعمد إلى رصد ما تنطوي عليه هذه الأوضاع التركيبية من دلالات بلاغية عميقة، ومذاقات حسنة"[2]، تجعل من مبحث التقديم والتأخير يتبوأ مكانا مرموقا " يرتد في أصله إلى أهمية ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات هي في الحق صلب ما في الأدب من أدبية"[3]، جعلت (ابن جني) يدخله ضمن ما سماه " شجاعة العربية"[4]، لما يحمله من حيوية وطاقات أسلوبية تمدّ المبدع بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام

[1]– بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحتري، ص87.

[2]– أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص163.

[3] – نفسه ، ص88.

[4]– ابن جني (أبو الفتح عثمان): الخصائص: تح محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان(د،ت)، ج2، ص360.

اللغوي العربي ولطائفه، ومرونته التي لفتت انتباه أحد الباحثين الغربيين حين قال: "فترتيب اللغة العربية فيه مرونة من حيث الحرية في ترتيب الكلمات".[1]

إن جماليات التقديم والتأخير تشير إلى أن النص الشعري يتشكل بتجاوز المعيارية، إذ اللغة الشعرية تبتدع " مستويات من التراكيب تجدد تجربة المتلقي بالنص ونسيجه المستحدث، وتنشئ بين الكلمات ألفة جديدة تنقلها من سياقها التركيبي المألوف إلى سياق مغاير يتم فيه إعادة انتظام الجمل بشكل يلفت القارئ" [2].

ولا يعني ذلك إنكار الارتباط الوثيق بين اللغة العربية وقوانينها المعيارية الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي يتضح من خلالها الانزياح الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل الشعري.

وحول جماليات التقديم والتأخير ووجوده في النص القرآني وصلته بالمجاز تباينت مواقف العلماء، أما جمالياتها فقد قلل منها فريق من العلماء وحذروا الكتاب من الغثاثة التي يضيفها تقديم المؤخر وتأخير المقدم، يقول (العتابي) مرجعا فساد الصورة وتغيير المعنى إلى التقديم والتأخير: " الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا، أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة، وغيرت المعنى، كما لو حول رأس عن موضعه إلى موضع اليد [...] واعلم أن الذي ينبغي في صنعة الكلام وضع كل شيء منه في موضعه ليخرج بذلك سوء النظم"[3]، ونهى (ابن سنان) صراحة عن اللجوء لهذا الأسلوب، يقول: " فمن وضع الألفاظ مواضعها ألا يكون في الكلام تقديم وتأخير، حتى

---

[1]– فندريس: اللغة، تر عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950 ، ص187.

[2]– خيرة حمر العين: شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العدول)،مؤسسة حماد للدراسات الجامعية والتوزيع والنشر، إربد،ط1،2001،ص38–39،

[3]– أبو هلال العسكري: الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح مفيد قميحة،دار الكتب العلمية،بيروت،ط2،1985،ص179.

يؤدي ذلك إلى فساد معناه وإعرابه في بعض المواضع، أو سلوك الضرورات حتى يفصل فيه بين ما يقبح فصله في لغة العرب كالصلة والموصول وما شابههما"[1].

ونظر (عبد القاهر الجرجاني) – خلافا لأنصار الرأي السابق – إلى جماليات التقديم والتأخير بتقدير كبير، حين وصفه بأنه " باب كثير الفوائد جم المحاسن واسع التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيئا، وحول اللفظ مكانه"[2]، ويحط من قيمة رأي دعاة (غثاثة) هذا الأسلوب التركيبي، يقول:" ولم تر ظنا أزرى على صاحبه من هذا وشبهه"[3]؛ وأشاد (الزركشي) بالموقع الحسن لأسلوب التقديم والتأخير، ومذاقه العذب عند المتلقي، ثم أضاف ناعتا من يتعاطاه من الأدباء بالتمكن في الفصاحة[4]، وهذا الأديب – خاصة الشاعر – حين يرهف إحساسه بمواقع الكلمات، ويسيطر على لغته، يستطيع أن يسخر هذا الأسلوب تسخيرا متميزا يخدم اللحظة الشعرية، ويمدها بأسرار الإيحاءات الجمالية.

ترتكز دراسة أسلوب التقديم والتأخير على نماذج من شعر أبي الحسن علي الحصري القيرواني وتحاول ربط جماليات هذا الانزياحي التركيبي بالنفحة المأساوية المميزة لمعظم نصوصه الشعرية.

إن دراسة التقديم والتأخير في **شعر أبي الحسن الحصري** ستمكن من الكشف عن طاقات اللغة التي ينظم بها، وستقتصر على مظاهر التغيير غير الواجبة أو ما يعرف بالرتبة غير المحفوظة، يقول (مصطفى جطل): " رتبة محفوظة يجب فيها تقديم جزء من

---

[1]– ابن سنان الخفاجي (أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد): سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص111.

[2]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،ص 106.

[3]– نفسه، ن ص.

[4]– الزركشي: البرهان، ص233/3.

الجملة على جزء آخر، ورتبة غير محفوظة تعبّر عن حرية جزء الجملة أو الباب اللغوي في موقعه من حيث التقديم والتأخير"[1].

للشاعر الحصري ديوان (اقتراح القريح واجتراح الجريح) : هو مجموعة من المراثي، رثى بها الحصري ابنه (عبد الغني)، مرتبة على حروف المعجم تجاوزت ألفين ومائتي بيت، هي من أقوى أسباب شهرة الحصري، توزعت بين قصائد ومقطعات، ورغم طولها فإن ذلك جعل الحصري الضرير رائد هذا الاتجاه دون منازع؛ إذ يتعذر على الباحث أن يجد شاعرا مشرقيا كان أو مغربيا، أكثر في رثاء ابنه كثرة بلغت ذلك الكم من المراثي، وقد أصدر فيها (شوقي ضيف) حكما يبدو قاسيا ومجحفا، وهو يمر على صاحبها، حين قال: " ومع طول الديوان تقل فيه الأبيات الملتاعة إذ شغل صاحبه بالصور البيانية والحيل البلاغية مما كان يعد آية البراعة في عصره"[2]، وقسوة هذا الحكم قد تبرر بكون صاحبه لم يتوقف طويلا عند القصائد التي تنضح بحرقة ناظمها، وشدة حزنه على فلذة كبده، وتلمس فيها لوعة وحرارة عاطفته، وحملت موسيقاها صوت النادبات يرددن كلماتها المسجوعة؛ ولا يخرج الشاعر في مراثيه عن ندب الابن وتصوير عمق المصيبة، وربطها بمشاعر الغربة والوحشة؛ ليبقى له البكاء والاستبكاء، ويكثر من ذكر الدهر، يجرّمه مرة، ويبرّئه أخرى؛ ويصارعه عقله المتدين وهو الحافظ لكتاب الله العارف بدينه، وتصرعه عاطفة الأبوة الجامحة فيحقر الدنيا، ويتعزى بفناء الأمم، ويوظف القصص القرآني يروم العبرة والتعزية، يقول[3] الحصري الضرير القيرواني: (الطويل)

أَحِينَ أَرَانِي الدَّهْرُ قَدْ شُدَّ سَاعِدِي   **بَسَعْـدِكَ وَالدُّنْيَـا إِلَـيَّ تَـمِيلُ**

أَصُــولُ عَلَى الأَيَّــامِ مِنْكَ بِوَاحِدٍ   **نَمَتْــهُ فُــرُوعٌ لِلْعُــلاَ وَأُصُــولُ**

رَمَانِي بِسَهْمِ الْعَيْنِ فَانْدَقَّ عَامِلِي   **وَأَصْبَحَ مِنِّــي فِــي الْغِرَارِ فُلُولُ**

---

[1] – مصطفى جطل : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة جامعة حلب، 1979–1980، ج2، ص498.

[2] – شوقي ضيف: الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979، ص24.

[3] – أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير،الديوان،ص359–360.

ظَمِئْتُ إِلَى اللُّقْيَا وَفِي الْحَشْرِ نَلْتَقِي	فَيَا سَلْسَبِيلِي مَا إِلَيْكَ سَبِيلُ
نَهَارِي عَلَى الأَنْهَارِ وَالرَّوْضُ وِحْشَةٌ	إِلَيْكَ وَأَمَّا لَيْلَتِي فَأَلِيلُ
وَنَفْسِي بِأَنْفَاسِي تَذُوبُ حَرَارَةً	فَمِنْ أَيْنَ يَشْفَى بِالدُّمُوعِ غَلِيلُ
أُعَزَّى وَمَنْ لِي بِالْعَزَاءِ وَقَدْ خَلَتْ	أَعِزَّاءُ أَسْمُو بِاسْمِهِمِ وَأَصُولُ
عَهِدْتُ الدُّنَا غَرَّاءَ مَحَجَّلَةً مَعًا	وَهُمْ غُرَرٌ كَانَتْ لَهَا وَحُجُولُ
وَغَيْرُ جَمِيلٍ أَنْ أَرَى كُلَّ سَيِّدٍ	يُوَارِيهِ قَبْرٌ وَالْعَزَاءُ جَمِيلُ
تَجَلَّدْتُ لَكِنَّ الدُّمُوعَ فَضَحْتَنِي	كَمَا فَضَحَ الشَّيْبَ الْخَضِيبَ نُصُولُ

يستهل الأنا/القلق أبياته بأسلوب الاستفهام وقد خرج عن حقيقته، ليكثف أحاسيس التفجع والتحسر والاعتراض على المفاجأة التي تم بها انتقاله من حالة السعادة بوجود الابن إلى حالات التعاسة بفقده، ويسند الفعل إسنادا مجازيا إلى الدهر، يعضده بناء الفعل (شُدَّ) إلى المفعول، وما يوحي به من عجز الأنا/القلق على الفعل، ويقدم متعلق الفعل ويؤخر الفعل (إليّ تميل) ليحافظ الفاعل (الدنيا) على رتبة تقدمه، تأكيدا على دلالات امتلاك السعادة المعبر عنها بأسلوب الكناية عن صفة القوة والقدرة (شدّ ساعدي) الواقعة يقينا بحرف التحقيق (قد)؛ إذ في تقديم الفعل وتأخير شبه الجملة ما يضعف المعنى، ويزيل عن الأنا/القلق تخصيصه بامتلاك الدنيا وابتهاجه بها وذاك ما عمقه أسلوب التجنيس (ساعدي – سعدك).

ويستمر في تصوير ماضيه، مستخدما الفعل المضارع لينزاح عن الفعل الماضي ليقرب المشهد، ويضفي عليه حركية، ويدفع المتلقي إلى معايشة الحدث (أصول) ويحقق به أسلوب التجنيس مفارقة بين تشاكل (أَصُول – أُصُول) صوتيا، وتباين التركيبين (أصول على الدنيا – نمته فروع وأصول)، الأولى توحي بالتفرد والاستئثار، والثانية تحمل معاني التآزر والاجتماع.

وإذا كان البيتين الأولين قد حمل انزياحات تركيبية جسدتها الكنايات عن صفات الماضي بما فيها من إشارات إلى القوة (شد ساعدي) والسعادة (الدنيا إلي تميل)

والسيطرة (أصول على الأيام)، فإن البيت الثالث أعاد للأنا/القلق حقيقة صنيع الدهر في تكدير صفو الحياة وتنغيص بهجتها معتمدا خصيصة التشخيص، فالحسد أعقبه انكسار رمح الصائل على الدنيا، لذا حوى شطره الأول تركيبين فعليين حافظا على الترتيب لتوالي حدوث الفعلين: (رماني – اندقّ)، وقد وصلا بالفاء الدالة على الترتيب والتعقيب، ثم يضطرب التركيب ويؤخر المسند إليه (أصبح مني في الغرار فلول) معبرا عن تمزق الأنا/القلق؛ فبعد أن طاوع صدر رمحه إيذاء الدهر له انثلم سيفه وتشتتت أجزاؤه وتبعثرت، وقد حقق إنهاء البيت بـــ (الفلول) بعد أن استهل الرمي تأكيد إصابة الدهر هدفه، وتحقق هزيمة الأنا/القلق.

ويبرز في البيت الرابع تأخير العامل (في الحشر نلتقي)، وقد سبق بإقرار الأنا/القلق شدة عطشه بفقد الابن للتركيز على بعد زمان الارتواء عنه، وذلك ما سيعمق مأساته لانقطاع السبل به، ليمد صوته متحسرا ينادي فقيده فلذة كبده البعيد بعدا مكانيا عنه مستعينا بأسلوب الاستعارة التصريحية التي تجاوزت كون الابن شبيها بالسلسبيل إلى أن يكون هو السلسبيل ذاته ويعضد به دلالات الظمأ الذي سيلازمه.

وتستمر الانزياحات التركيبية تفتح جمالياتها لاستكناه اللحظة الشعرية للأنا/القلق، وتشد دلالات الوحشة المستولية على الأب المكلوم الانتباه إليها، وقد عدل بها عن أصلها وهي تلازم الروض الذي حمل المسرة والاغتباط (الروض وحشة)؛ فإذا كان الأنا/القلق قد أمد الأنهار بدموعه التي لا تنفد، فإن الروض الذي آنسه كثيرا لم يعد موحشا وحسب؛ بل تجاوز ذلك ليكون الوحشة بعينها وما تحمل من دلالات لا نهاية لها، ويتجلى من خلال إسناد الأنا/القلق النهار والليل لذاته (نهاري – ليلتي) ما يوحي بأنهما يباينان أيام الناس؛ فقد صار للآخرين نهار وليل وللأنا/القلق: نهار يداوم فيه البكاء، وليلة تشتد ظلمتها وتستمر مباينة في ذلك لليالي الشهر، ليثبت عذاب الأنا المفجوع، ولا يفارقه السواد.

ويحافظ على تقديم المسند إليه الاسمي (نفسي) ليشاكل (نهاري – ليلتي) ويؤخر المسند وقد جعله مركبا فعليا يختلف عن التركيبين السابقين (يذوب حرارة)، ويقدم متعلقه (بأنفاسي) ليحافظ على إيقاعية التجنيس ويمد التركيب بحركة التنفس والاختلاجات الحرى،

وتدفعه هذه الحرقة إلى الانزياح بأسلوب الاستفهام عن حقيقته الأصلية حاملا معاني التحسر والرفض والإعراض، ومؤكدا استحالة إيقاف الحزن، وعجز البكاء المتواصل على إطفاء نيران الثكل، وهو ما يدفع أصوات النهى إلى التدخل لإيقاف بداية تشكل الحس المأساوي، ويعتمد خصيصة بناء الفعل للمجهول (أُعزَّى) فاتحا الباب لفاعلين كثر، قد يأبى ذكرهم رافضا الإصغاء إليهم (أصوات التعقل)، وقد تكون ذاته تدعوه إلى إيقاف الحزن والاستسلام لمشيئة الموت التي لا راد لها، أو لإبراز كثرة المعزين لتتجاوز المعاناة ذاته وتكون عامة شاملة، ويبرز التجنيس (أعزى – عزاء – أعزاء) يعضده (أسمو – أسماء) تشاكل أصوات الندب، وتعمق العزاء والتصبر واستحالة إيقاف لوعة الفقد.

ويعود الأنا/القلق إلى ماضيه يستحضره، ليقارنه بحاضره المأساوي، وقد تسربل بالنواح والموت، وتحافظ التراكيب على ترتيبها؛ إذ السعادة فرضت التنظيم والتوافق (عهدت الدنا غرا محجلة)، وتوافقها الجملة الاسمية في ذلك (هم غرر)، ويتشاكل المصراعان ويتوازنان إيقاعيا ودلاليا (غراء – غرر، محجلة – حجول).

ويقابل هذا النظام التركيبي والدلالي وما أوحى به من استقرار الأنا بما أحدثه الموت، الذي ظاهره يساير هذا التناسق، حين ينظم الموتى في قبور تتناسق وتنتظم، مما يتعارض مع صفات القبح الملازمة له (غير جميل أن يوارى كل سيد)، وهو ما يدفع الأنا/القلق إلى الاضطراب والاعتراض، فينزاح التركيب عن أصل ترتيبه ويقدم القبح، ويقابل تنظيم الموت للموتى باعتراض الأنا المأساوي رافضا هذا الاتفاق مقترحا أن تتناثر جثث الموتى في العراء ليستمر التفجع بها، ولا تخفيها لحود تفرض النسيان والتناسي اللذين يتعارضان مع الحس المأساوي.

ويقر الأنا/القلق استحالة نفي مأساويته، ويعتمد خصيصة التشخيص وهو الذي اعتاد الانشطار المعبر عن تمزقه أمام فاجعة الموت (الدموع فضحنني)، ويعير للدموع صفة إنسانية نسائية تبرزها (نون النسوة)، يقويها أسلوب التشبيه التمثيلي بما فيه من حركة وانتشار، ويشخص (فضح الشيب نصول) معه زوال الخضاب وتنصله من الإيهام بالشباب.

ويتجاوز الأنا/الشاعر بأسلوب التقديم والتأخير وغيره من الأساليب التي تمده بجمالياتها، الأغراض التي حصرها البلاغيون القدماء في العناية بالمقدم والتخصيص، وانتقدها (الجرجاني) حين قال: " وقد وقع في ظنون الناس أنه يكفي أن يقال إنه قدم للعناية، ولأن ذكره أهم من غير أن يذكر من أين كانت العناية، ولم كان أهم، ولتخيلهم ذلك قد صغر أمر التقديم والتأخير في نفوسهم"[1]، ويبرز أن لحظة الإبداع الشعري تمر بمخاض لغوي تتعانق فيها أركان الجملة وفق المخاض النفسي الذي يعانيه الأنا/القلق، ليتناغم بذلك البناء التركيبي مع بناء الذات الشاعرة.

ويواصل نص الحصري القيرواني الضرير تأكيد أن اللغة المعيارية لا تمكن أنا/القلق وهو يختبر مرارة فقد الابن من التعبير عن أرهف الأحاسيس وأدق الخلجات، وتفجر أقصى طاقاتها الدلالية، يقول[2] :

لَقَيْتُ مِنَ الأَيَّامِ كُلَّ عَظِيمَـــــــةٍ تُهِيلُ عَلَى الأُسْدِ الثَّرَى وتَهُــولُ

يَقُولُونَ كَانَ الأَهْلَ وَالسَّكَنَ ابْنُـــهُ وكَانَ مِنَ الْخِلاَّنِ فِيهِ بَدِيـــــلُ

فَلَيْسَ يُلاَقِي الْيَوْمَ إِلاَّ عَـــــدُوَّهُ وَقَدْ صدَقُوا مَا لِلْغَرِيبِ خَلِيـــلُ

فَقَدْتُ حَبِيبَ النَّفْسِ وَاشْتَقْتُ نَحْوَهُ فَهَلْ لِي إِلَى وَصْلِ الْحَبِيبِ وُصُولُ

أَلَمْ تَعْلَمِـــي أَنِّـــي تَوَدْدَّتُ لِلْعِدَا وَأَنَّ خَفَيفًـــا لاَ يُحَـــبُّ ثَقِيـــلُ

وَرُفَّتْ عَلَيْهِمْ سَجْسَمًا وَهُمُ الصَّفَا سَوَاءٌ عَلَيْــهِمْ حَرْجَــفٌ وَبَلِـــيلُ

فَلَـــمَّا أَدَلُّــوا وَاسْتَدَلُّوا بِـــلاَ يَدٍ رَفَعْـــتُ يَدِي عَنْهُمْ فَقِيـــلَ مَلُولُ

وَلَوْ أَنْصَفُوا قَالُوا–وَمَنْ لِي بِمُنْصِفٍ– حَسَدْنَـــا فَلَمْ نَحْمِلْهُ وَهُوَ حَمُولُ

وَمِنْ عَجَبِ الدُّنْيَا غَرِيبٌ مُحَبَّـــبٌ وَمِنْ نَكَدِ الدُّنْيَا أَلَدُّ جَهُـــــــولُ

---

[1]– عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز،،ص85.

[2]– أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير،الديوان،ص360.

يظهر الانزياح النحوي[1] في البنية التركيبية (كان الأهل والسكن ابنه) بتقديم المسند (الأهل) وتابعه (والسكن) وتأخير المسند إليه (ابنه) ليقصره على دلالات السكينة والأمن والحماية والحب الطاهر، والمودة العفيفة ويخصه بها، وهو الذي جرعته الأيام غصصها، واكتوى بنيران خطوبها المستعرة؛ فرأى في الابن عوضا عن سعادة كاد ينسى طعمها، ليفجع بفقده، ويدرك أن الحياة لن تحمل له إلا العداوة والغربة القاتلة، وهو ما كان سينتفي لو قدم المسند إليه وأخر المسند وقال: (كان ابنه الأهل والسكن) الذي سيفيد مجرد الإخبار، هذه الخلخلة في البنية التركيبية تتكرر مع العبارة (كان من الخلان فيه بديل) للتخصيص والقصر، ليقوى بذلك التوكيد، ويبرز دلالات التحول بين ماض سعيد آمن، وحاضر مأساوي يستشعر فيه غربته.

وتكتمل الصورة المأساوية بخلخلة البنية التركيبية (ما للغريب خليل) تقديم المسند (شبه الجملة) وتأخير المسند إليه (خليل) ليخصص فقدان الصداقة والإخاء بالغربة لتنتفي ملكية الغريب للصديق المختص، ويتعمق الإحساس بالوحدة، ويقوى الشعور بالاغتـــراب الاجتماعي/ زوال: (الأهل – السكن – الابن – الخليل)، والتوقف عند كلمة (من) في البيت الأخير وما تفيده من التجزؤ والتنقيص[2]؛ فالعجائب حـــول الشاعـــر كثيرة ومنها أن يلاقي الغريب حبا في غربته، ثم تحيل (من) أحد منغصات الدنيا الكثيرة، وهو أن تعاشر العدا الجاهلين قدرك، وفي تأخير المسند إليه تشويق لمعرفته بعد أن حكم عليه بهذا الحكم، ويتبين من خلال هذه الانحرافات التركيبية عن الرتب غير المحفوظة التي سجلها النحاة، وبـــ " الخروج عن اللغة في مسارها النفعي (العادي) إلى اللغة في ميدانها الإبداعي، حيث يقف المنشئ والمتلقي وهما في حالة توازن مكثف لاستقبال النص بما يتوفر له من دلالات مركزة توجب كما يقول عبد القاهر المزية والفضيلة".[3]، أهمية دور المتلقي

[1]– جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص179.

[2]– الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصور البياني في شعر المتنبي، ص98.

[3]– عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر، ص295.

للوصول إلـــى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تحدث الخلخلة التركيبية إثارته وتشويقه، يقول[1] أبو الحسن الحصري: (الوافر)

ثَوَى (عَبْدُ الْغَنِيُّ) هَوًى بِقَلْبِي — فَلَيْسَ وَإِنْ نَأَى عَنِّي بِنَائِـــي

صَغِيرُ السِّنِّ لَوْ دَامَتْ سِنُـــوهُ — عَقَدْتُ عَلَى السِّمَاكِ بِهِ لِوَائِي

لَهُ فِي كُلِّ مَوْعِدَةٍ وَفَــــــاءٌ — إِذَا مَا كَانَ إِخْلَافٌ لِوَائِـــــي

يلاحظ في البيت الأول عدول عن الأصل في أسلوبية الشرط بتقديم جزء من الجملة الشرطية، وجعل جزئها الآخر مقطعا للبيت يشكل قافية تستأثر بأعظم الاهتمام، ويتوسط جواب الشرط هاذين الجزأين محدثا زعزعة للمتلقي، وإثارة له تدعوه إلى التوقف، والمشاركة في إعادة الصياغة، وهو العنصر الجوهري الذي يتوقف عليه تكامل المنتج الإبداعي – كما سبق الإشارة إليه –، وبإعادة الترتيب الأصلي للأسلوب الشرطي: (إن نأى عني فليس بنائي)، وبالوقوف عند (إِنْ) الدالة على الشرط في الاستقبال، إذ يترتب الجواب على الشرط في المستقبل لا في الماضي ولا في الحاضر، و(إنْ) تستعمل في الأمر المشكوك فيه، لأنه يشترط فيها عدم الجزم بوقوع الشرط أو بلا وقوعه؛ فالأنا/الشاعر يحتج ببقاء الابن في قلبه وإقامته فيه إقامة لا يتزحزح عنها، لامتلاكه حب الأب رغم أنه ابتعد بمواراة التراب له، وتغييب القبر لجسده محققا الغياب والبعد، وهو ما يشترك فيه جميع الناس، فالموت نأي لا رجعة تؤمل فيه وتنتظر، إلا أن الشاعر شكل استثناء بنفيه هذه الحقيقة: فعمر الإنسان وإن كان غير مضمون، وأنه مما لا يقطع به، إذ الموت يترصده، ويتربص به ليفترسه، تبين دلالات (إنْ) الشرطية؛ وينحرف الأسلوب الشرطي في البيت الأخير عن أصله ليتقدم الجواب على فعله معضدا زحزحة الجملة الاسمية بتقديم المسند الاسمي على المسند إليه الاسمي تخصيصا وتوكيدا، ولحصر الوفاء في الابن دون سواه، ولتظهر (إذا) الشرط في الاستقبال دالة على ترتب الجواب على الشرط في المستقبل أيضا، ويستعملها الشاعر في الأمر المقطوع بوقوعه: فهو متيقن أن

[1]– أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير،الديوان،ص277.

المستقبل يحمل الغدر، وإخلاف العهود، وخيانة المواثيق، وعدم الوفاء بالوعود، تلك نظرة الأنا/المغترب الذي استشعر حجم المأساة بفقد ابن كان يشع بنوره على الوجود الذي أظلم، واشتدت حلكته، يقول أبو الحسن الحصري[1]: (البسيط)

أَلاَ سَقَى الله أَرْضَ الْقَيْرَوَانِ حَيًّا — كَأَنَّهُ عَبَرَاتِـي الْمُسْتَهِـــلاَّتُ

[...] هَلْ مَطْمَعٌ أَنْ تُرَدَّ الْقَيْرَوَانُ لَنَا — وَصَبْرَةُ وَالْمُعَلَّى فَالْحَنِيَّـــاتُ

مَا إِنْ سَجَا اللَّيْلُ إِلاَّ زَادَنِي شَجَنًا — فَأَتْبَعَتْ زَفَرَاتِي فِيهِ أَنَّـــاتُ

وَلاَ تَنَفَّسْتُ أَنْفاً فِي الرِّيَاضِ ضُحىً — إِلاَّ بَدَتْ حَسَرَاتِي الْمُسْتَكِنَـــاتُ

هَذَا وَلَمْ تَشْجُ قَلْبِي لِلْرَبَابِ رُبًـى — وَلاَ تَقَصَّتْـهُ مِنْ لُبْنَى لُبَانَـــاتُ

[...] وَمَا أَرَى الْمَوْتَ إِلاَّ بَاسِطًا يَدَهُ — مِنْ قَبْلِ أَنْ يُمْكَنَ الْمَأْسُورَ إِفْلاَتُ

يفهم من إسناد الفعل (سقى) للزمن الماضي: إن السقيا تم وقوعها، إلاّ أن الشاعر انحرف بمعنى هذا الأسلوب الخبري، فضمنه دلالة الأسلوب الإنشائي الذي يفهم منه الدعاء، وتحقق فعل السقيا ينم عن رغبته في تحقيق أمله، ويرتقي بهذا الأسلوب عن التقريرية والبث المباشر؛ ويوظف أسلوبية الإنشاء مستخدما (هل) التي يسأل بها عن التصديق وحده، " فهل لا تدخل على نفي"[2]، وتحمل في سياق التركيب الاستفهامي دلالات التمني، ويقدم المفعول على فاعله: (فأتبعت زفراتي فيه أنّاتُ) محافظا على قافية البيت، ولعل في دلالة الزفرات على إخراج الصوت والتنفس ومدّ النفس الحار تشبيها له بزفير النار، بالإضافة إلى ارتباط الأنّات بصوت الألم والتأوه، وفي ذلك ما يوحي أن الدلالات العميقة لتقديم المفعول به على الفاعل تتجاوز مجرد مراعاة قيد القافية المحقق للتوازن الإيقاعي المنتظم العمودي إلى أن المقدم أشمل من المؤخر، وأن الثاني مرتبط بالأول ناتج عنه؛ ثم يحقق بأسلوبية التقديم والتأخير تشاكلا دلاليا يثري البيت اللاحق لارتباط الزفرات بـــ (لا تنفّست) وإيحاء الأنات بـــ (بَدَتْ حسراتي)، ويتجلى في البيت الأخير انزياح تركيبي يثير المتلقي مخالفا ما يرتقبه : (أن يمكن المأسور إفلات) مـــراعيا بهذا التقديم

---

[1]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان،ص126-127.

[2]- نفسه، ص261.

والتأخير ضرورة المقوم الصوتي المنتظم العمودي، ويتعداه إلى التخصيص والاهتمام بشأن المقدم، لأن " ذكره أهمُّ، والعناية به أتم، فيقدم المفعول على الفاعل إذا كان الغرض معرفة وقوع الفعل على من وقع عليه، ولا وقوعه ممن وقع منه"[1]، إذ (المأسور) يكثف دلالات الاغتراب التي أحرقت كبد الأنا الأب الغريب، وأججت زفراته، ورفعت أنينه، وأوجبت تمنيه الآيل إلى خيبة أمل بعد أن يدرك الأنا/ المأسور أن الموت له بالمرصاد، وهو الذي تعوّد منه تنغيص الحياة وهدم الأماني، وتوريث الضنى والأحزان، وهو ما تفيده أسلوبية القصر، بتخصيص المفعول الثاني (باسطا يده) بالمفعول الأول (الموت)، ويزول الشك، ويثبت حال الموت الواضع للنهايات المأساوية التي خبرها الأنا/المأسور في ذهنه وفي ذهن المتلقي، وتعضدها أسلوبية الاستعارة المشخصة للموت، المركزة على دلالات القدرة والسيطرة وامتلاك المبادرة: (باسطا يده)، وهو ما ينتفي في الأنا/المأسور، وما يحمله الأسر من دلالات تغيبها (باسطا يده) محققة الهزيمة، ومعمقة الحس المأساوي في نفس الأنا/ المغترب، يقول[2]: (الطويل)

بَرِمْتُ بِمَا أَلْقَاهُ مِمَّنْ أُوَامِــــقُ وَأُوذِيــتُ حَتَّى لاَ أَرَى مَنْ أُصَادِقُ
إِذَا مَا امْرِؤٌ أَصْفَيْتُهُ الوُدَّ وَاثِقًــا بِخلَّتِــهِ لَــمْ تَصفُ مِنْهُ الْخَلاَئِــقُ
فَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ إِلَى النَّاسِ كُلِّهِمْ أَنَــا مُذْنِبٌ أَمْ لَيْسَ فِيهِمْ مُوَافِــقُ؟
[...] عَلَى أَنَّنِي لاَ أَبْخَسُ الْمَرْءَ حَقَّهُ وَأُنْصِفُ خَصْمِي حِينَ تَأْتِي الْحَقَائِقُ
إِذَا أَبْرَمَ الْخَصْمُ الْمُعَانِدُ بَرْمَــــةً فَيَا وَيْحَهُ صُبَّتْ عَلَيْهِ الْصَوَاعِــقُ
وَإِنَّ لِسَانِي- حِينَ يَنْطِقُ- صَارِمٌ حُسَــامٌ لِهَامَاتِ الْمُبَايِنُ فَالِــــقُ
إِذَا قُلْتُ قَوْلاً طَارَ فِي النَّاسِ ذِكْرُهُ وَسَــارَ بِهِ فِي الْخَافِقِينَ الْفُرَانِــقُ
وَلَسْتُ كَمَنْ إِنْ قَالَ يَوْمًا مَقَالَــةً يُطَوِّقُهَا فِي جِيدِهِ، وَيُعَانِــــــقُ
وَإِنِّي لِمَنْ يَبْغِي انْتِقَاصِي لَقَانِــعٌ وَإِنِّي لِمَنْ يَبْغِي وِدَادِي لَوَامِــــقُ

---

[1]- الخطيب القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004، ص118.

[2]- أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان،ص184-185.

الأنا/ المغترب يعاني أمر العزلة الرهيبة، يستشعر وحشية الاغتراب بعد أن افتقد العلاقات الاجتماعية الصادقة الطاهرة (برمت – أوذيت) رغم حرصه على حب الآخر والتودد إليه ومصادقته (أوامق – أصادق)، لتتجذّر وحدته، ويرى الكذب والنفاق استوليا على من حوله؛ وتبرز أسلوبية التقديم والتأخير في قوله: (لم تصف منه الخلائق)، ويتأخر الفاعل/ المسند إليه الفعلي عن فعله/ المسند الفعلي، وتفصل شبه الجملة (منه) محققة اشتياقا إلى الأمر المتأخر مراعية إيقاع القافية، ولتركز الاهتمام على مصدر الخلائق المتعكرة بالضغائن والأحقاد؛ لأنّ الخلفية تابعة لصاحبها معبرة عنه، ترتبط بفطرته؛ فالأنا /المغترب، وإن حاول ربط علاقات الودّ مع الآخر، ارتد هذا الآخر إلى طبيعته التي جبل عليها المتسمة باللؤم والغدر، وهو ما يدفع الأنا إلى إظهار اليأس والحسرة معتمدا أسلوبية الإنشاء المنحرف عن أصله المدّعم بالاستفهام المزحزح عن معرفة ما يجهل إلى الدلالة على التعجب الإنكاري، يعضده انحراف البنية التركيبية بأسلوبية التقديم والتأخير (هل إلى الناس كلهم أنا مذنب؟)، وما حمله حرف الجر (إلى) من عدول عن معناه الأصلي إلى الدلالة على: (إفادة انتهاء الغاية)، ليدل على معنى (لدى) أو (عند)، ويعم الإنكار جميع الناس، ويتأكد لؤمهم وظلمهم للأنا/المغترب بأسلوبية التوكيد (كلهم)، ويتشوق المتلقي إلى معرفة هذا المؤخر المتفرد عن بقية الناس، ويحمل تقديم المسند الاسمي الجار والمجرور (فيهم) على المسند إليه الاسمي (موافق) دلالة مراعاة قيد القافية، ويتجاوزها إلى إفادة التخصيص والحصر.

وتبرز أسلوبية الاعتراض (حين ينطق)، حيث كان الأنا/المغترب " آخذا في معنى ثم يعرض له غيره، فيعدل عن الأول إلى الثاني، ثم يعود إلى الأول من غير أن يخل في شيء مما يشد الأول"[1]، والاعتراض في البيت تم بين المسند إليه الاسمي (لساني) والمسند الاسمي (صارمٌ) بالظرف المضاف إلى الجملة الفعلية، ليؤكد التحديد الزماني، ويراعي الإيقاع المنتظم الأفقي، ويرفع من درجة التشوق لمعرفة الخبر الذي حذف إلحاحا

[1]– ابن رشيق : العمدة، ج2، ص57.

على صفاته: (صارم – حسام – فالق) المميزة بأسلوبية التنكير الدالة على التعميم والإطلاق ليشمل القطع والشق، ويختص بعموم هامات المباينين للأنا/المغترب ذوي الخلائق الكدرة بالحقد والغل؛ وتستمر أسلوبية التقديم تفجر الدلالات العميقة مرتبطة بتقديم رتب الجار والمجرور غير المحظوظة، وتأخير المسند إليه الفعلي (وإني لمن يبغي انتقاصي لقانع)، ويساهم الضرب الإنكاري المقترن بالمؤكدين (إنّ – لام التوكيد) في تمكين الشاعر من " أن يحقق مع المتلقي أقصى درجات الوصول إلى ثنائية الإقناع والإمتاع، وهو بهذا يكون قد وضع النص في قمة الهرم الأسلوبي"[1]، خاصة إذا راعى المزاوجة الإيقاعية بين صدر البيت وعجزه معتمدا أسلوبية " تناظر الصيغ الصرفية"[2]، أو ما أسماه (ابن الأثير) بالموازنة " وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا"[3]؛ ويلاحظ في الأبيات الإكثار من أسلوب تأخير المسند إليه الفعلي حين وقوعه مقطعا للبيت، وذلك تركيزا على معاني العناصر المتقدمة، وحفاظا على القافية: (طار – ذكرهُ، سار – الفرانقُ).

ويتضح من خلال هذه النماذج مدى استفادة الأنا/الشاعر في شعر علي الحصري القيرواني الضرير من خصيصة التقديم والتأخير، وما تحمله هذه الظاهرة الأسلوبية من جماليات وحيوية وطاقات تمده بإمكانات التعبير التي تتمخض عنها دلالات عميقة تكشف عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه ومرونته، وتظهر بوضوح دور المتلقي الذي يصل إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تثيره الخلخلة التركيبية وتشوقه.

[1]– عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، ص244.

[2]– محمد العمري: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر: الكثافة – الفضاء – التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص112.

[3]– ابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص291.

منحت جماليات العدول التركيبي بما حواه أسلوب التقديم والتأخير لغة الأنا/الشاعر توهجا وتألقا بما له من تأثير جمالي وبعد إيحائي، استطاع به أن يسخر إمكانات اللغة وينزاح بتراكيبها وقوانينها مما منح نصه خصوصية تميزه عن بقية النصوص الشعرية.

أكدت التراكيب المدروسة حس الأنا/الشاعر الشعري، وعبرت عن مأساويته فاسحة المجال له لاستيعاب الزخم العاطفي الذي خلفته حالات المعاناة، ودلت على قدرة الانزياح التركيبي في استجلاء جماليات النص الشعري المغربي، ودلالاته الناتجة عن التفاعل الحميم بين قصد المبدع وإدراك المتلقي؛ كما كشفت قدرة النحو والبلاغة بوسائلهما المختلفة على محاصرة النص الشعري ووصفه، واستجلاء علاقاته التي بها تتحقق جماليات النص.

خاتمـــــــة

خاتمـــــــــــــة

يتوقف الباحث مستعرضا أهم النتائج المتوصل إليها بعد هذه الرحلة القصيرة فـــي شعر **شعراء المغرب العربي في القرنيين الخامس والسادس الهجريين:**

* أدى الاعتقاد بأن الجمالية هي خصيصة من خصائص الدرس الفلسفي الغربي إلى نفيها عن الفكر العربي، وتأكيد عدم تفكير العربي في الجمال – وإن كان انفعل بصوره وقصرها على الصور الحسية –، ويبرز ما في القول من تجن يكتفى بالرد عليه انطلاقا من المعطى الجمالي الذي لا يدرك إلا عبر الحواس، ليكون حسيا لزاما في صورته الأولى، ولم يتأت للعرب في البدء لا لأن تذوقهم للجمال حسي النزعة، بل لأن هذا التحليل يشترط أرضية فلسفية لم تتوافر لهم وقتها.

* تجلت حقيقة أن لعلم الجمال أصل في التراث العربي، وأن جذوره افتقـــدت لأن تحويها دراسات فلسفية معمقة، وأن تخصص لها كتب تستقل بالنظرية الجمالية، وليثبـــت معها أن علم الجمال يتسم بالعمومية، إذ لا نستطيع أن نخصه في أمة دون غيرهـــا مـــن الأمم؛ والرجوع إلى تراث علماء العربية ومفكريها يؤكد معرفة هذه الأمـــة لهـــذا العلـــم ممارسة وتطبيقا، دون أن يغفل الفارق بين الأمم في معرفة الجميل، وخصوصية الاستناد إلى المعتقدات والثقافات والفكر.

* أثبت البحث من خلال مقاربة النص المغربي القديم أن التكامـــل بـــين الشـــكل والموضوع والتناسب بينهما هو قلب الجمالية وجوهرها، فلا تتكفئ بـــذلك علـــى جانـــب وتترك الجانب الآخر؛ إذ التكامل بينهما يحقق التناغم الحقيقي، ولتكون العبرة في مقاربـــة النص الشعري مقاربة جمالية ليست للموضوع بعده شيئا خارجيا، ولا للفكرة بعدّها مجرد فكرة، وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة وقد انصهرا بذات المبدع وتحـــولا إلى عمل فني إبداعي، يكشف الأسرار الجمالية المتفجرة من روح الشاعر، والتي تحمـــل المتلقي على إدراك التجربة الفنية.

* شكلت الأنا مركزا تدور في فلكه كثير من النصوص الشعرية المغربية، ويؤكد حضورها اللافت الانتباه ورودها بأشكال نحوية وتركيبية تبرزها كثرة استخدام ضمير المتكلم المنفصل (أنا)، وما يدل على فاعليته من الضمائر المتصلة أو المنفصلة، وفي حلولها في ضمائر الغيبة والمخاطبة، وتركز معظم الخطاب المغربي في القرنيين محل الدراسة حول المتكلم.

* حاولت الدراسة جاهدة تقصي حضور ظاهرة الأنا الشعرية في تداخلاتها وتفاعلاتها وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر، وبحثت أهم ملامحها في حضورها النصي في الشعر العربي المغربي القديم في القرنين الخامس والسادس الهجريين، معتمدة البنية الكلية المتكونة عبر البحث عن علاقاتها الحاضرة في السياقات الشعرية، وفاسحة المجال لنماذجها تكشف عن هذا الحضور وفقا لما أقرته الدراسات الجمالية.

* كشف البحث في مواقف الأنا الشاعرة من المرأة الموضوع الأثير في الشعر بالاعتماد على مزج البنية المضمونية بالبناء الفني في تواشجهما الجمالي أن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إباحي/حسي – عفيف/روحي)؛ فالشاعر قد يضمن صوره الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة وعن مفهومه للحب، ويتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة، وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفاتنه، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

* وخلص إلى: إن عذرية الأنا/العاشق في شعر كثير من شعراء المغرب في القرنين الهجريين محل الدراسة مشابهة لتجارب العشق العذري، وذلك لتشابه النفوس البشرية، و لا يعود الاختلاف فيها إلا إلى تباين وسائل التعبير الشعرية.

* استمر الأنا/العاشق في النص العشقي المغربي يتأرجح بين الصبر والبوح في تجربته العشقية، ويبحث عن المرأة فلا يجدها، يجاهد الإخفاق مخفيا الإعياء ويتحول شعره إلى تأوهات تناجي الذكريات وتتحدى العواذل، وتستلذ عذابات العشق.

* الأنا/العاشق في خشوعه لموضوعه العشقي وذلته له تأكيد على رفض الإصغاء لأصوات الداعين إلى إيقاف العشق، فهو مفتقر إلى معشوقه، يدفعه الشوق إلى استحضاره شعريا، ليفتح له أبواب القول الشعري؛ وهو استحضار يتجاوز المعشوق إلى الزمان والمكان اللذين حملا ذكريات عذبة خلفها هذا الافتقار.

* عبرت العذرية العشقية عن مواجد الأنا/العاشق الناشئة من افتقاره العشقي وفقدانه للحبيبة، وكثيرا ما دفعه ذلك إلى استحضار ذكريات الماضي حين ملأ الهوى حياته، وبرز النموذج العذابي بروزا جليا في نصوصهم العشقية، وقد يفسر ذلك بلجوء الأنا/العاشق لاستخدام المرأة رمزا، يوظفه توظيفا جماليا يحاول من خلاله إسقاط معوقات حياته وصعوباتها على هذا العنصر الإنساني، وهو ما قد يؤكده إصراره على استحضار هذا الرمز/المرأة ومحاولة التشبث بالاغتناء به.

* إن النسيب في الشعر المغربي يتقاطع مع شعراء العذرية المعذبين، فهو لا ينفتح إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الأنا/ العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لعشقه، وإن الافتقار العشقي هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة بالمأساوية إلا إذا تخطى الأنا/ العاشق فواعل المنع، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحديا الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحد به عبر الموت، ليكون خبر عشقه هو خبر موته.

* إن فقد الأحبة قد ترك أثرا عميقا في نفس الشاعر المغربي في القرنيين الخامس والسادس الهجريين، دفع الأنا في شعر شعراء هذه الفترة إلى الاستسلام للعذاب النفسي والانفعال المأساوي.

* إن الأنا/القلق في شعر ابن عبدون السوسي يفتش عن الهدوء والنوم ليقربا إليه الفقيدين ويعيدا الحياة إليهما، ويخالف بذلك شعراء آخرين ارتبط الموت عندهم بالصراخ والنواح والعويل وتأكيد استدامة الحزن.

* تجاوز الأنا في شعر ابن رشيق المسيلي رثاء الفقيد إلى رثاء الحياة نفسها، ناقلا تجربته من الجزئية إلى النظرة الكلية، ومن الشعراء من تعدى ذلك إلى عناصر الطبيعة مصورا مشاهدها الاحتضارية.

* دفعت مرارة تجربة الموت الأنا في شعر الشاعرين الحصري القيرواني الضرير والأمير أبي الربيع سليمان الموحدي إلى تخطي الإحساس بآلام الفقد والسلب إلى الرؤيا المأساوية.

* إن العناية الإلهية تنفي المأسوية، ولكنها لا تمنعها من الإطلالة بين حين وآخر، ويكون بذلك الأنا – خاصة في شعر الشاعرين الحصري الضرير والأمير الموحدي – صاحب وعي مأساوي متقطع، ورؤيا مأساوية متقطعة، وتظل تجربة الموت في مراثيه تتسم بنفحتها المأساوية الحاملة لأحاسيس اليأس والفقد ومرارته بكثرة الخطوب، باغتته المأساوية، وأطلت من تحت الركام، أظهرها بتسخطّه، ليسرع إلى نفيها بإيمانه بالعناية الإلهية، والرضا بمشيئة الله الواحد الأحد.

* تبيّن للباحث أن النفحة المأساوية قد تتجلى في كل ظرف وفي كل نوع أدبي، متجاوزة المسرحية إلى القصيدة الغنائية، وهو ما يجعل الحس المأساوي مشاعا إنسانيا، يثبت أن المأساوية حقيقة تشترك فيها الإنسانية بشرقها وغربها.

* استمر حس الموت يدفع الأنا إلى استشعار مأساة الحياة وموت الآمال، مثقلا بدلالات الفقد والسلب التي عمقها البعد عن الوطن ومحاولة استعادته، والإحساس المؤلم باضطراب الموازين واختلال القيم في عالم يعزل الأفاضل، وهو ما أبرزته شعرية الاغتراب.

* استخلص البحث وهو يستعرض تجلي شعرية الاغتراب في شعر شعراء المغرب قديم امتزاج الأنا/المغترب في شعر الحسن بن رشيق المسيلي بالجماعة المغتربة، وكثيرا ما غابت فاعلية الأنا في قصائد نعي القيروان، وهو ما يلاحظ أيضا في شعر ابن شرف القيرواني، إذ يغيب حاضر الأنا ويكتفي باستحضار ذكريات الماضي.

* ربط الأنا/المغترب في شعر الحصري الضرير الغربة بالموت، ولجأ إلى استعادة المكان من ذاكرته، لينفتح على جغرافيته حين حاول تحديد إطاره وجماليته التي يستجلبها التخييل، ويبث الحياة فيها.

* جعل الأنا/المغترب في شعر محمد بن علي بن حماد القلعي من ذاته موضوعا يتجه إليه بالخطاب، وهو ما أضفى قيمة جمالية أتاحها الشعر للأنا، يؤجل من خلالها إمكانية التقاء المتلقي لشعره بها وجها لوجه.

* ارتبط المكان/الوطن بالعنصر الإنساني في شعر حماد بن علي البين، وشكلا وحدة لا يقوم أحدهما دون الآخر، ولا تستمد استمراريتها إلا من خلال تلك العلاقة الوجدانية التي تؤدي إلى ابتكار نوع من الشعور بالحياة للمكان وللأنا.

* أدى اضطراب الموازين واختلال القيم التي هزت المجتمع المغربي وما تولد عنها من معاناة كبيرة إلى غربة الأنا/الفاضل، فبرز انفصال الأنا/المغترب في شعر أبي الحسن بن أبي الرجال التيهرتي عن الآخر مما عمق الإحساس بالعزلة، وتجلت نزعته التفردية التشاؤمية.

* امتزج الأنا/المغترب في شعر ابن قاضي ميلة بنظرة تشاؤمية تعبر عن قوة الإحباط الذي مني به وهو يختبر انقلاب الموازين وضياع أفاضل الناس.

* شكل حضور الأنا وتغييبه في كثير من نصوص شعراء هذه الحقبة بؤرة الإشعاع الجمالي، وساهمت تجلياته – سافرا أو مضمرا أو مستترا – في تفجير الدلالات وتعميقها بإثارة المتلقي، وهو ما عبر عن قدرة الشاعر المغربي على تشكيل لغته الشعرية تشكيلا جديدا تأتى له حين تناول الألفاظ وأدارها على نفسه حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، أعاد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة تقول لنا ما تقوله وهي في وضعها الطبيعي، إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة.

* أظهرت الدراسة الإيقاعية – التي اقتصرت على أشعار الحصري الضرير القيرواني والأمير الموحدي – أن الحصري الضرير حاول الابتكار في الجانب الإيقاعي محافظا على نظام القصيدة العربية جاعلا هذا النظام الإيقاعي يصدر عن نفسه، وسار الأمير الموحدي على طريقة الشعراء القدامى، وأولى بحر الكامل أهمية كبيرة في شعره.

* أظهرت دراسة المستوى الصوتي الإيقاعي المنتظم في ديوان الحصري الضرير شاعرا مبتكرا في مجال الإيقاع الوزني، مبتدعا في مجال القافية كثيرا ما يربط أول البيت بآخره، راكبا صعب الحروف العربية ليطوعها في أشعاره، معتزا بمغربيته حين نظم أشعاره على حروف الهجاء المغربية التسعة والعشرين دون أن يُغفل ما حملته الإيقاعات المنتظمة من دلالات الحزن وحسرة فراق الحبيب، في حين ساير الأمير الموحدي طريقة النظم في الشعر القديم خاصة العباسي منه.

* أثبتت دراسة الإيقاع الداخلي الذي اقتصر على جمالية إيقاع الأنا في شعر شاعر من المغرب الأوسط هو الأمير سليمان أبو الربيع الموحدي حقيقة ارتباط الإيقاع الداخلي بالحركة النفسية الداخلية، وبفورة الشعور وجيشانه، وهو ما جعل منه ميزة دالة على فردية الشاعر وتمايزه، ودافعا يثير المتلقي للإبحار في عوالم النص الشعري.

* وتجلت استفادة الأنا/الشاعر في شعر الأمير سليمان الموحدي من إيقاع الأنا في تفجير الإيحاءات، فاسحا المجال لمتلقي شعره لكي يستخرج الأسرار الجمالية لهذه الإيقاعات الداخلية، ويربطها بدلالات النص وبانفعالات الأنا في لحظتها الشعرية.

* وتأكد أن ما عد ضرورة شعرية، يحمل في ثناياه سحرا جماليا يبرز الإيقاع الداخلي المتلاحم مع المعنى العام للنص الشعري، وذلك التناسب هو الذي يجعل للشاعر لغته الشعرية، المميزة لفرديته التي هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم، والألفاظ الشعرية تعين على بعث الجو بأصواتها، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر – كالموسيقى تماما – يمكن أن تثير متعة تذوق الانسجام الحي.

* ويزيد تأكيد أهمية دراسة الإيقاع الداخلي لما أطلق عليه ضرورة شعرية للتوافق بين الأنماط التعبيرية ونبضات الانفعال الموحية بالإيحاءات الجمالية.

* برزت أهمية التجانس الإيقاعي والتجانس الصوتي الذي كشف في شعر الموحدي وقبله في شعر الحصري الضرير أهمية دور الحركة الصوتية في تشكيل إيقاع النص.

* إن الأمير سليمان الموحدي استطاع أن يطوّع اللغة، ويستغل طاقاتها الإيقاعية نافيا بذلك فكرة أن الإيقاع مجرد تلاعب بالمقاطع، أو ضرورة أجيزت له ولأمثاله من الشعراء، وأثبت شعره أهمية ربط هذه النغمات الصوتية بالألفاظ والأحداث، للتكامل بذلك ثنائية الإيقاع والدلالة، ويشتد الارتباط بين حديها.

* حاولت الدراسة التركيبية من خلال جماليات الانزياح الكاشف لفعالية البنى التركيبية وتجلياتها الأسلوبية فحص الوحدات اللغوية التي تشف عن السمات الأسلوبية، وتسهم في إبراز القيم الجمالية للنص المغربي في الفترة محل الدراسة، فوقفت عند استطاعة الأنا/الشاعر الاستفادة من حيوية اللغة، ومن جذب المتلقي إلى عالم اللحظة الشعرية، فجسد أسلوب الحذف وما عضده من ظواهر أسلوبية قدرته على أن يخضع الشعر بنظامه الوزني الصارم لإيقاع انفعاله الوجداني ولخفقات قلبه.

* ظهر بعد تتبع جمالية أسلوب الحذف من خلال النصوص الشعرية المتناولة قدرة شعراء المغرب الأوسط على الارتقاء بهذه الخصيصة الأسلوبية من حيث النظر إليها من زاوية تفاعل الدلالات لإنتاج صورة متكاملة، وعدم الاكتفاء بالوقوف عند كونها مجرد زينة فنية داخل النص الشعري، يضاف إلى ذلك ما حملته من اقتصاد لغوي منح تعبيرهم عن معانيهم طواعية وليونة، وسمح لهم بإدراك ذلك المتخيل ونقله إلى الواقع المحسوس بيسر يمكّن متلقي نصوصهم من الإبحار في عوالم الإيحاءات والدلالات.

* برزت جمالية أسلوب الحذف في الوجازة التي تعتمد على ذكاء القارئ والسامع، حتى يفهم بالقرينة، ويدرك باللمحة، ويفطن إلى معاني الألفاظ التي طواها التعبير؛ ليجد

من خلاله متذوق النص الشعري المغربي ما يدفعه إلى التفكير، ويستفز حسه وملكاته، ويكون بذلك أدخل في القلب وأمس بسرائر النفس المولعة بالأشياء التي تومض ولا تتجلى.

* عبرت جماليات الحذف في النص المغربي – المغرب الأوسط تحديدا – عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي آثر بناءً انزياحيا يتناغم مع البناء النفسي.

* أضفى أسلوب الحذف على النص المغربي ملمحا جماليا يوحي للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، وقد اعتمد في ذلك على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة، ومع ذلك يظل النص الشعري ظاهرة فنية تستعصي على عشرات التفسيرات، تنفتح على قراءات متعددة غير محصورة.

* اتّضح من خلال النماذج المتناولة في شعر الحصري الضرير مدى استفادة الأنا/الشاعر من خصيصة التقديم والتأخير، وما حملته هذه الظاهرة الأسلوبية من جماليات وحيوية وطاقات أمدّته بإمكانات التعبير التي تمخضت عنها دلالات عميقة كشفت عن أسرار النظام اللغوي العربي ولطائفه ومرونته، وظهر بوضوح دور المتلقي الذي يصل إلى تكامل المنتج الإبداعي بعد أن تثيره الخلخلة التركيبية وتشوقه.

* منحت جماليات العدول التركيبي بما حواه أسلوب التقديم والتأخير لغة الأنا/الشاعر في شعر الحصري الضرير توهجا وتألقا وتأثيرا جماليا وبعدا إيحائيا، استطاع به أن يسخر إمكانات اللغة وينزاح بتراكيبها وقوانينها مما منح نصه خصوصية تميزه عن بقية النصوص الشعرية.

* أكدت التراكيب المدروسة حس الأنا/الشاعر الشعري، وعبرت عن مأساويته فاسحة المجال له لاستيعاب الزخم العاطفي الذي خلفته حالات المعاناة، ودلت على قدرة الانزياح التركيبي على استجلاء جماليات النص الشعري المغربي، ودلالاته الناتجة عن التفاعل الحميم بين قصد المبدع وإدراك المتلقي؛ كما كشفت قدرة النحو والبلاغة بوسائلهما المختلفة على محاصرة النص الشعري ووصفه، واستجلاء علاقاته التي بها تتحقق جماليات النص.

ويصل الباحث إلى إعادة ما قاله العماد الأصفهاني : " إني رأيت أنه لا يكتب أحد كتابا في يومه إلا قال في غده، لو غيّر هذا لكان أحسن، ولو زيد هذا لكان يستحسن، ولو قدم هذا لكان أفضل، ولو ترك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر وهو دليـــل علـــى استيلاء النقص على جملة البشر".

رحم الله شعراء المغرب العربي القديم، فقد تركوا لنا من الشعر ما راق.

والحمد لله رب العاملين

قائمة المصـــــــادر و

المـــراجــــع

قائمة المصـــــــــادر و المــــــراجـــــــع

قائمة المصادر:

القــــــــرآن الكريـــــــــــم

1- **ابن الأثير** (ضياء الدين) : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تـــح محمـــد محي الدين عبد المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، دت، م2.

2- **الأصفهاني** (العماد) : خريدة القصر وجريدة العصر، قسم شعراء المغـــرب 1، تح محمد المرزوقي ومحمد العروسي المطوي والجيلاني بن الحاج يحي، الدار التونسية للنشر، تونس، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 1979.

3- **الأصـــفهاني** (أبو الفرج) : الأغاني، تح علي مهنا وســـمير جـــابر، دار الكتـــب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24.

4- الأصفهاني (أبو الفرج) : أدب الغرباء، تم صلاح الـــدين المنجـــد، دار الكتـــاب الجديد، بيروت، ط1، 1972.

5- **ابن بسام** (علي أبو الحسن) : الذخيرة في محاسن أهل الجزيـــرة ، تـــح ســـالم مصطفى البدوي، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط1، 1998، القسم 3-4، المجلد 1-2

6- **التجاني** (أبو محمد عبد الله محمد بن أحمد) : رحلة التجاني، قـــدم لهـــا حســـن حسني عبد الوهاب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1981.

7- **التوحيدي** (أبو حيان) : الإشارات الإلهية، تح عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويتية، دار العلم ، بيروت، ط1، 1987.

8- **الجاحظ** (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين، تح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، مصر، ط7، 1998.

9- الجاحظ : الحيوان، تح عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي، بيروت، ط3، 1969،ج3.

10- **الجرجاني** (عبد القاهر بن عبد الرحمن أبو بكر) : أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط2، 1992.

11- الجرجاني (عبد القاهر) : دلائل الإعجاز، تح محمود محمد سلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984.

12- **جميل** بن معمر : الديوان، دار صادر، بيروت، 1966.

13- **ابن جني** (عثمان أبو الفتح) : الخصائص، تح محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، دت، ج2.

14- **ابن حزم** (أبو محمد علي بن أحمد الأندلسي) : طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، مصر، 1963.

15- **الحصري** (إبراهيم أبو إسحاق القيرواني) : المصون في السر المكنون، تح النبوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون، للنشر والتوزيع، تونس، 1990.

16- **الحصري** (علي بن عبد الغني أبو الحسن القيرواني الضرير) : الديوان ، تح محمد المرزوقي الجيلاني بن الحاج، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963.

17- **الخراز** (أبو سعيد) : الصدق، تح عبد الحليم محمود، دار المعارف، مصر، ط3، 1982.

18- **الخفاجي** (ابن سنان) : سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

19- **ابن خلكان** (أحمد شمس الدين) : وفيات الأعيان وأنباء أبنـــاء الزمـــان، دار صادر، بيروت، 1977.

20- **ابن رشيق** (الحسن أبو علي) : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقـــده، تـــح عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

21- ابن رشيق : أنموذج الزمان في شعراء القيـــروان، جمـــع وتحقيـــق محمـــد العروسي وبشير البكوش، الدار التونسية، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائـــر، د.ط، 1986.

22- **الرماني** : النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن: الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تح محمد خلف الله ومحمـــد زغلـــول ســـلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968.

23- **الزوزني** (الحسن بن أحمد) : شرح المعلقات السبع، دار الثقافـــة، بيـــروت، 1969.

24- **سيبويه** (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر البصري) : الكتـــاب، تـــح عبـــد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1962،ج2.

25- **الضبي** (المفضل) : المفضليات، تح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، مصر، 1964.

26- **ابن طباطبا** (أبو الحسن محمد بن أحمد) : عيار الشعر، تح محمـــد زغلـــول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1980.

27- **العسكري** (أبو هلال) : الصناعتين (الكتابة والشعر)، تح مفيد قميحـــة، دار الكتب العالمية، بيروت، ط2، 1985.

28- **العكبري** (ابن برهان) : شرح اللمع، تح فائز فارس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1984.

29- **الفيروزآبادي** (مجد الدين محمد بن يعقوب) : القاموس المحيط، تح لجنة التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط5، 1996.

30- **ابن قتيبة** (أبو محمد عبد الله الدينوري) : الشعر الشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1966، ج1.

31- **قدامة بن جعفر** (بن قدامة بن زياد البغدادي) : نقد الشعر، تح كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ومكتبة المثنى، مصر، 1963.

32- **القرطاجني** (حازم ابن الحسن) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

33- **القزويني** (الخطيب) : الإيضاح في علوم البلاغة، تح محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، 2004.

34- **ابن مالك** (محمد بن عبد الله الطائي الجياني) : شرح التسهيل (تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد)، تح عبد القادر عطا وطارق فتحي السيد، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

35- **المراكشي** (عبد الواحد بن علي أبو محمد) : المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تح صلاح الدين الهواري، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

36- **المرزباني** (محمد بن عمران أبو عبيد الله) : الموشح (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر)، تحقيق محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4.

37- **المسعودي** (علي أبو الحسن) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، 2م.

38- **الموحدي** (الأمير أبو الربع سليمان) : الديوان، تح محمد بن تاويت الطنجي ومحمد بن العباس القباج وسعيد أوعراب ومحمد بن تاويت التطواني، منشورات كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، د ت.

39- **ابن منظور** : لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1997، م5.

<u>قائمـــــة المراجــــــــــع:</u>

40- **إبراهيم** أسعد ميخائيل : شخصيتي كيف أعرفها، دار الآفاق الجديـــدة، بيـــروت، ط3، 1987.

41- **إبراهيم** زكريا : مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د ط، 1971

42- إبراهيم زكريا : مشكلة الفلسفة، مكتبة مصر، د ط ، د ت.

43- **إبراهيم** عبد الرحمان محمد : قضايا الشعر المعاصر في النقـــد العربـــي، دار العودة، بيروت، ط2، 1981.

44- **إبراهيم** الوصيف هلال الوصيف : التصوير البياني في شعر المتبني، مكتبـــة وهبة، القاهرة، ط1، 2006.

45- **إسماعيل** عزالدين : الأسس الجمالية في النقـــد العربـــي (عـــرض وتفســـير ومقارنة)، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992.

46- إسماعيل عز الدين : الشعر العربي المعاصر (قضـــاياه وظـــواهره الفنيـــة والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د ت.

47- إسماعيل عزالدين : كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموســـوعات، لبنان، ط1، 2006.

48- **الألباني** محمد نصر الدين : سلسلة الأحاديث الصحيحة، مكتبـــة الإســـلامي، دمشق، ط2، 1979، م2.

49- **أمين** أحمد و**بدوي** زكي نجيب : قصة الفلسفة الحديثة، مطبعة لجنة التأليف و الترجمة والنشر، القاهرة، 1936، ج1.

50- **أنيس** إبراهيم : من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط3، د ت.

51- **البحراوي** سيد : الإيقاع في شعر السياب، دار نوارة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.

52- **بدوي** عبد الرحمان : دراسات في الفلسفة الوجودية، النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1966.

53- **بديع** لطفي : التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والإستطيقا)، دار المريخ للنشر، الرياض، 1989.

54- **البطل** علي : الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري (دراسة أصولها وتطورها)، دار الأندلس، ط2، 1981.

55- **البلدي** نجيب : ديكارت (سلسلة نوابغ الفكر الغربي)، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1968.

56- **بن خليفة** مشري : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

57- **بوفلاقة** سعد: في سيمياء الشعر العربي القديم، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2003.

58- **تاوريريت** بشير : محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر(دراسات في الأصول والملامح والإشكاليات النظرية والتطبيقية)، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006.

59- **ثامر** فضل : اللغة الثانية ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

60- **جبار** مدحت : جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988.

61- **جطل** مصطفى : نظام الجملة عند اللغويين العرب في القرنين الثاني والثالث للهجرة، مطبعة حلب، 1979 – 1980، ج2.

62- **جعفر** محمد راضي : الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

63- **جمي** بوجمعة : ظاهرة الحذف في شعر البحتري، مطبعة النجـاح الجديـدة، الدار البيضاء، ط1، 2003.

64- **جهاد** هلال : جماليات الشعر العربي (دراسات في فلسفة الجمال في الـوعي الشعري الجاهلي)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2007.

65- **الحاوي** إيليا : في النقد والأدب، دار الكتاب اللبناني، بيـروت، ط4، 1979، ج2.

66- الحاوي إيليا : في النقد و الأدب، دار الكتاب اللبناني ، بيروت، ط1، 1980، ج3، ج5.

67- **حجاجي** حمدان : ابن خفاجة، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982.

68- **الحداد** عباس يوسف : الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجـا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2005.

69- **حركات** مصطفى : نظرية الإيقاع (الشعر العربي بين اللغة والموسيقى)، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1429هـ.

70- **أبو الحسن** محمد صحبي : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عـالم الكتـب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط2، 2005.

71- **حمر العين** خيرة، شعرية الانزياح (دراسة في جماليات العـدول)، مؤسسـة حماد للدراسات الجامعية للتوزيع والنشر، إربد، ط1، 2001.

72- **الخالدي** كريم حسن ناصح : البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصـفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007.

73- **خليل** إبراهيم : في اللسانيات ونحو النص، دار المسـيرة للنشـر والتوزيـع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

74- **الدقاق** عمر : ملامح الشعر المهجري، منشورات جامعة حلب، 1978.

75- **أبوديب** كمال في الشعرية : مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دت.

76- **الرقيق** عبد الوهاب : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صـــامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005.
77- **رومية** وهب أحمد : شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة الثقافة العربية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.
78- **الزامل** صالح : تحول المثال (دارسة الظاهرة الاغتراب في شعر المتنبـــي) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
79- **زهدي** بشير : علم الجمال والفن، المطبعة الجديدة، دمشق، ط1، 1982.
80- **سعد** فيصل : في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينـــة نموذجـــا)، الجامعة التونسية، تونس، 1992.
81- **بن سلامة** رجاء : العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيـــا، ط1، 2003.
82- **سويف** أحمد : القراءة النسقية ومقولاتهـــا النقديـــة، منشـــورات الاخـــتلاف، الجزائر، ط1، 2003.
83- **شريم** جوزيف ميشال : دليـــل الدراســـات الأســـلوبية، المؤسســـة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.
84- **شكري** فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإســـلام، دار العلـــم للملايـــين، بيروت، ط2، 1982.
85- **الشنطي** عصام محمد : الجمالية والواقعية في نقدنا الأدبي الحديث، المؤسســـة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1979.
86- **ضيف** شوقي : دراسات في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القـــاهرة، ط10، 2003.
87- ضيف شوقي : الرثاء، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1979.

88- ضيف شوقي : الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، د ت.

89- **ضيف** عبد الستار محمد : شعر الزهد في العصر العباسي (من قيام دولة بني بويه وحتى سقوط بغداد)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

90- **طالب** عمر محمد : عزف على وتر النص (دراسة في تحليل النصوص الشعرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

91- **الطرابلسي** محمد الهادي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، ط1، 1987.

92- **الطربولي** محمد عويد : الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2005.

93- **عباس** حسن : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

94- **عبد الجليل** عبد القادر : الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2002.

95- **عبد الفتاح** كاميليا : الشعر العربي القديم (دراسة نقدية تحليلية لظاهرة الاغتراب في شعر أبي العلاء المعري)، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، 2008.

96- **ابن عثمان** محمد بن حسن : المرشد الشافي في العروض والقوافي، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004.

97- **عروات** أحمد فلاق : فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، 2003.

98- **العشماوي** محمد زكي : فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1980.

99- **العمري** محمد : تحليل الخطاب الشعري (البنية الصرفية في الشعر : الكثافة- الفضاء- التفاعل)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1990.

100- **عيد** رجاء : التجديد الموسيقي في الشعر العربي (دراسة تأصيلية بين القديم والجديد في موسيقى الشعر العربي)، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط1، 1998.

101- **الغانمي** سعيد : أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1991.

102- **الغذامي** عبد الله : ثقافة الأسئلة، دار السعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.

103- **غنيمي** هلال : ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980.

104- **الفاخوري** حنا : تاريخ الأدب في المغرب العربي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1996.

105- **فروخ** عمر : تاريخ الأدب العربي (في المغرب والأندلس إلى آخر عصر ملوك الطوائف)، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ج4 ج5.

106- **فضل** صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1980.

107- **قاسم** خديجة : حوار مع الكاتبة (سيمون دي بوفوار) الأدب والحب والموت، دار الهلال، مصر، 1967.

108- **قاروط** ماجد : المعذب في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

109- **لحمداني** حميد : القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.

110- **الماضي** شكري عزيز : محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.

111- **محمد** عبد اللطيف حماسة : البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشـــروق، القاهرة، ط1، 1999.

112- **محمود** نافع : اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجــري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

113- **مرتاض** عبد الملك : الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، الجزائر، 2005.

114- **مرعي** فؤاد : الجمال والجلال (دراسة فـــي المقـــولات الجماليـــة)، طـــلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1991.

115- **مصلوح** سعيد عبد العزيز : في البلاغة العربية والأسلوبيات النصـــية (آفـــاق جديدة)، مجلس النشر العلمي، الكويت، ط1، 2003.

116- **معلـــوف** أنطوان : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982.

117- **مفتاح** محمد : في سيمياء الشعر القديم (دراسة نظرية تطبيقية)، دار الثقافـــة، المغرب، ط1، 1989.

118- **المولى** أحمد عادل : بناء المفارقة (دراسة نظرية تطبيقية أدب ابـــن زيـــدون نموذجا)، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009.

119- **مونسي** حبيب : فلسفة المكان في الشعر العربي (دراسة موضوعاتية جمالية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

120- **ناجي** مجيد عبد الحميد : الأسس النفسية للبلاغة العربية، المؤسسة الجامعيـــة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1984.

121- **هدارة** محمد مصطفى : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

122- **هيجانة** محمود : الاغتراب في القصيدة الجاهلية(دراسة نصية)،دار الكتاب الثقافي، إربد، ط1، 2005.

123- **هيمة** عبد الحميد : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (شعر السبعينيات أنموذجا)، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003.

124- **يوسف** محمد عباس : الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2004.

125- **الواد** حسين : جمالية الأنا في شعر الأعشى الكبير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

126- **ويس** أحمد محمد : الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006 .

127- **يوسف** حسني عبد الجليل : علم القافية عند القدماء والمحدثين (دراسة نظرية وتطبيقية)، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.

128- **اليوسف** يوسف : الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1982.

قائمة المراجع المترجمة :

129- **بارث** رولان : درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1986.

130- بارث رولان : نقد وحقيقة ــ ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994.

131- **بشلار** غاستون : جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

132- **جيرو** بيير : الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، طبعة مركز الإنماء القومي، بيروت، د ت.

133- **دافي** ماري مادلين : معرفة الذات، ترجمة نسيم نصر، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط3، 1983.

134- **شاخت** ريتشارد : الاغتراب ، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980.

135- **غربتاوم** غوستاف فون : دراسات في الأدب العربي، ترجمة إحسان عباس وآخرين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1959.

136- **فرويد** سيجموند : الأنا والهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، دار الشروق، الإسكندرية، ط4، 1982.

137- **فندريس** جوزيف : اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1950.

138- **كارنيجي** ديل : دع القلق وابدأ الحياة، ترجمة عبد المنعم محمد الزيادي، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1980.

139- **كانط** إيمانويل : نقل العقل المجرد، ترجمة أحمد الشيباني، دار مكتبة الحياة، د ت.

140- **كروتشه** بنديتو : المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، د ت.

141- **كوهن** جان : بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1986.

<u>قائمة الكتب الأجنبية :</u>

142- **Chestov** Léon : La philosophie de la tragédie sur les confins de la vie. Flammarion, Paris, 1966.

143- **Christine Dupoy** : La question du lieu en poesie du surrealisme jusqu nos jours , Ed 3, Rodpy, New York ,2006.
144- **Platon** : Le banqurt ou De l Amour, trad Mario Meunier, Paris, Albin Michel, 1965 .
145- **Rosset**. Clément : La philosophie tragique, PUF, Paris, 1960..
146- **Unamuno**. De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, 1937.

الرسائـــل الجامعيـــة :

147- **الأوسي** سلام كاظم : الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، كلية التربية، ابن رشد، بغداد، 2000-2001.

148- **وقاد** مسعود : جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع)، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011.

المجـــلات و الدوريـــــات :

149- **التراث العربي**، عدد 25-26، تشرين الأول - كانون الثاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1986-1987

150- **الثقافة**، السنة التاسعة، عدد نوفمبر - فيفري (105 - 106)، وزارة الثقافة، الجزائر، 1995.

151- **عالم الفكر**، المجلد التاسع والعاشر، العدد 1-2، يوليو- أغسطس- سبتمبر، الكويت، 1978-1979.

152- **المجمع اللغوي الجزائري** للغة العربية، عدد1، السنة الأولى، ماي2005.

153- **المثقف**، عدد17، 1960.

154- **الكتاب**، عدد2، سوريا، 1972.

155- **اللغة والأدب**، ع2، معهد اللغة وآدابها، جامعة الجزائر، د ت.

156- **المعرفة**، عدد تموز، سوريا، 1963

فهــــــرس المحتويـــــــــات

فهـــــرس المحتويـــــات